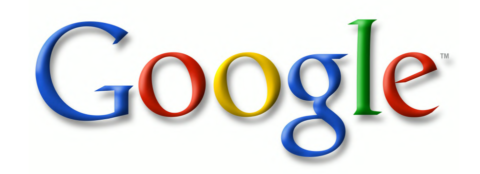


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

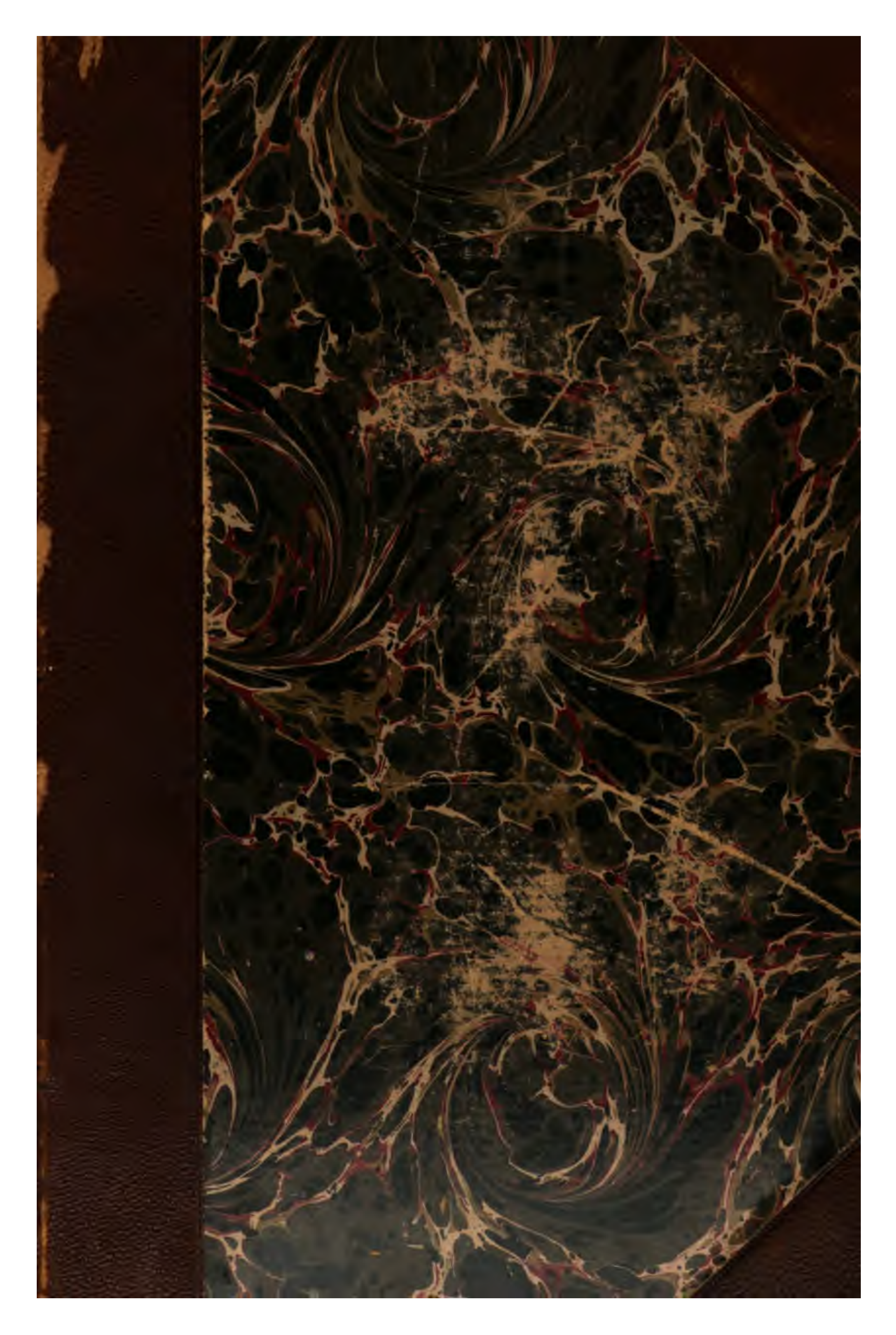
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



FA 768.13



Harvard College Library

BOUGHT FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER, LL.D.,

OF BOSTON.

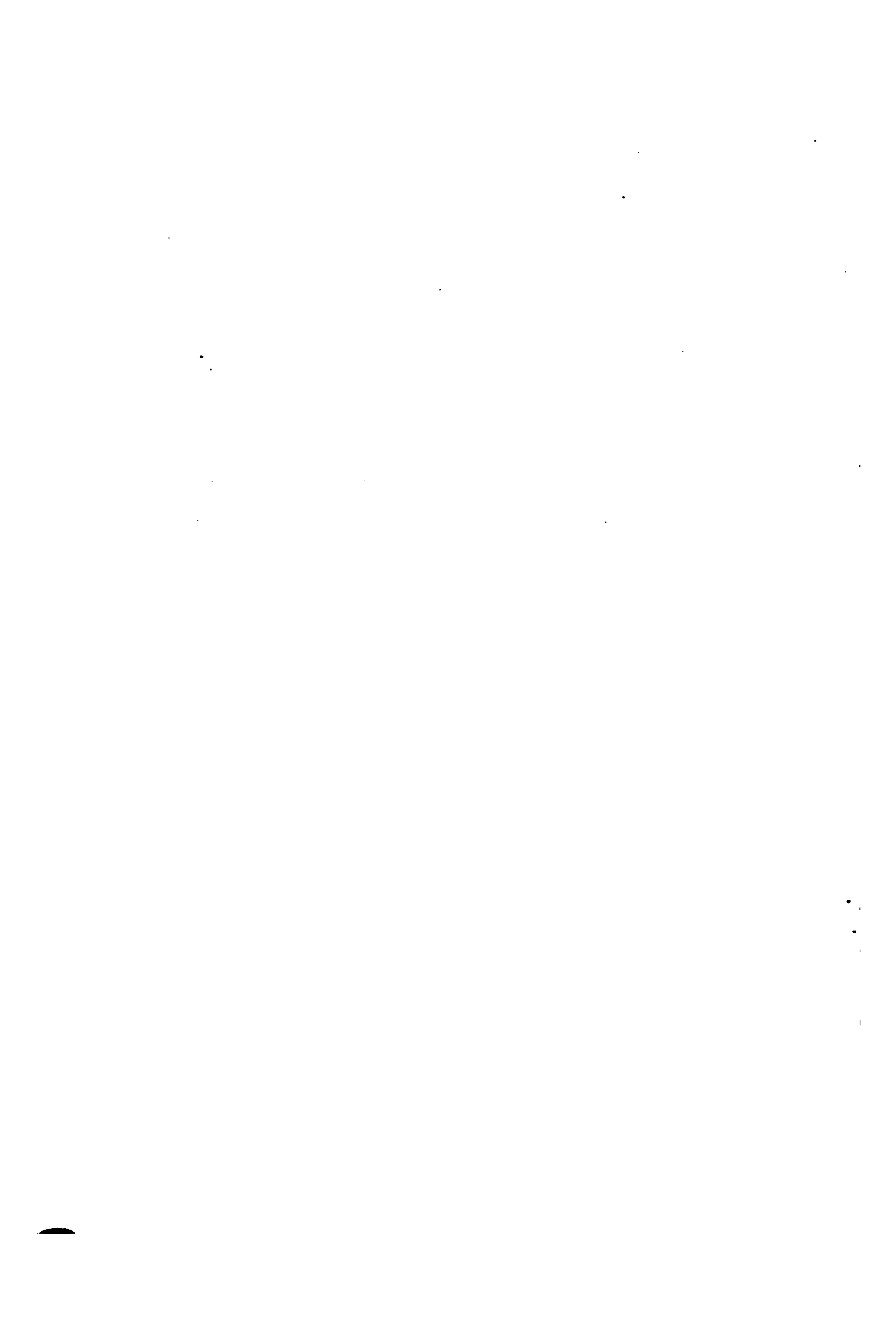
(Class of 1830.)

"For Books relating to Politics and Fine Arts."









Adolf Philippi

Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen

Dritter Band

Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts

in Deutschland und den Niederlanden.

Die Kunst
des 15. und 16. Jahrhunderts
in
Deutschland und den Niederlanden

von

Adolf Philippi.

Mit 292 Abbildungen im Text.



Leipzig 1898.
Verlag von E. A. Seemann.

FA 758.13



Inhalt.

Ausführliche Inhaltsangaben sind jedem einzelnen Buche vorgedruckt.



Zur Einleitung.

In dieser zweiten Abteilung seines Werkes war dem Verfasser seine Aufgabe nicht so leicht gemacht, wie bei der ersten, der „Kunst der Renaissance in Italien". Dort bei den Italienern ordnet sich die ganze Entwickelung der Kunst dem einen Ziele unter, auf das sie zustrebt, eben jener „Renaissance", die bei uns im Norden als etwas Fremdartiges und Widerstreitendes zwischen das Einheimische tritt. In Italien liegt der Zusammenhang zwischen Land und Volk und Kunst klar zu Tage, in jeder einzelnen Landschaft besonders, und daraus ergiebt sich von selbst die Gruppierung. Alle drei Gattungen der Kunst entwickeln sich nebeneinander, und beinahe überall führt die Entwickelung in ununterbrochener Reihe zu einem erfreulichen Ziel. Auch die einzelne Erscheinung des Kunstwerkes ergreift uns gewöhnlich unmittelbarer, die Zahl der bedeutenden Künstler ist viel größer als im Norden, und für die geschichtliche Einordnung stehen lange vor der Zeit Vasaris beginnende Aufzeichnungen zur Verfügung. Die nordische Kunst dehnt sich geographisch viel weiter aus, aber zwischen ihren einzelnen Gebieten liegen große tote Flächen, der befruchtende Verkehr kann nicht so lebhaft sein. Eine neue Architektur fehlt so gut wie ganz, die Plastik ist nicht annähernd so bedeutend, wie in Italien, weder an sich noch in ihrer Wirkung auf die Malerei, die Malerei geht den anderen Künsten voran und bleibt meistens für sich allein. Die großen geschichtlichen Zusammenhänge fehlen, oder die allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse machen sich doch nur negativ geltend, z. B. darin, daß der deutsche Adel nicht gebildeter, der Kaiser Maximilian nicht reicher ist, daß also die Kunst sich fast ganz auf das Bürgertum einiger manchmal

weit voneinander entfernt gelegener Städte angewiesen sieht, — oder im einzelnen treten dafür zufällige Lebensverhältnisse an die Stelle, die z. B. Cranach von seiner fränkischen Heimat losreißen und nach Sachsen führen, die Holbein nach England bringen und Dürer in der Enge seiner Vaterstadt festhalten.

Nur die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts zeigt sich uns von den van Eyck bis Memling in einer zusammenhängenden Entwickelung. Der kölnischen Malerei fehlt, um interessant zu sein, die Kraft rechtzeitig eingreifender äußerer Antriebe. Im übrigen Deutschland wird die Entwickelung oft unterbrochen, und das Hauptinteresse wendet sich von Anfang an bis zum Ende des hier behandelten Zeitraumes wenigen großen Künstlern zu: die Geschichte der Kunst wird mehr, als sie möchte, zu einer Geschichte der einzelnen Künstler.

Dem Betrachtenden, der von der italienischen Kunst herkommt, erscheint zwar die nordische Kunst nicht ärmer an Gedanken, wenn er das weite Gebiet der zeichnerischen Erfindung, des Holzschnittes und des Kupferstiches, nach Gebühr berücksichtigt, wohl aber wird ihm das einzelne Kunstwerk weniger groß und formvollendet erscheinen, er muß es erst verstehen lernen und von störenden Zusätzen befreien, ehe es ganz rein als Gegenstand der Anschauung auf ihn wirken kann. Der Verfasser mußte daher öfter, als es bei der italienischen Kunst nötig war, auf den Inhalt der Kunstwerke und das Persönliche der Menschen, mit denen sie zusammenhängen, und auf mancherlei, wenn auch kurz, hinweisen, was eigentlich nicht in eine Kunstgeschichte zu gehören scheint. Es bringt uns die Kunstwerke menschlich näher. Das rein Künstlerische, das bloße W i e spricht doch nur zu den wenigen ganz Vertrauten deutlich genug, um jenes Beiwerkes nicht mehr zu bedürfen. Aus demselben Grunde mußte auch die Beschreibung der einzelnen Kunstwerke manchmal ausführlicher gehalten werden, als es in der ersten Abteilung geschehen ist.

Da die Schriftquellen soviel spärlicher fließen, als in Italien, so muß in der nordischen Malerei noch mehr aus den Bildern selbst herausgelesen werden als dort. Die „Beeinflussung“ der Künstler untereinander, die oft übertriebene und dann wieder schroff abgelehnte, ist doch unabweisbar, wo ein so starker Verkehr im Kunstleben ist, wie in Italien zur Zeit der Kunst-

blüte, und schon Vasaris Mitteilungen über die Schulzusammenhänge führen darauf hin. Aber auch was nicht überliefert ist, will man nun aus den Bildern heraussehen, und der eine sieht dies, der andere das, und diese Verschiedenheit scheint den Wert des Verfahrens wieder in Frage zu stellen. Gewiß, aber der eine sieht auch besser als der andere, und er hat mehr Erfahrung. Jedes wirkliche Genießen und tiefere Eindringen in ein Kunstwerk ruft Erinnerungen und Vergleichungen hervor, und der echte Freund seiner Bilder kann gar nicht anders, als sie aufeinander reflektieren lassen. Wie weit sich daraus Geschichte ergeben kann, ein Ursprung der Bilder ohne Urkunde, das hat dann ja im einzelnen der Verstand abwägend zu prüfen, und dazu sind die wissenschaftlich üblichen Prüfungsmethoden da. Aber zwei Dinge bleiben, wie sie waren: das Verstehen eines Kunstwerkes hat mit dem Vergleichen zu rechnen, und das Kunstwerk selbst ist die wichtigste Quelle seiner eigenen Geschichte. Der Verfasser hat sich bemüht, hierin zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig eine Mitte innezuhalten: er wollte nicht Privatansichten einzelner Menschen oder kleiner Kreise wiedergeben, die sich über dergleichen zu verständigen pflegen, sondern nur das Grundlegende und Kennzeichnende, was länger besteht als die nächsten zehn Jahre.

Die Einteilung in drei Bücher (Heft Nr. 7 bis 9) ergab sich aus dem Verhalten der nordischen Kunst zur italienischen Renaissance. Im 15. Jahrhundert, dem Inhalte des ersten Buches, hat das Neue, was die Bewegung hervorruft, wohl einige Ähnlichkeit mit der Triebkraft der Renaissance in Italien, aber es wirkt unabhängig von ihr und auch ganz anders. Man wolle vergleichen, was hierüber in der ersten Abteilung dieses Werkes S. 14 gesagt ist. Im 16. Jahrhundert wird dann zunächst von den Augsburgern das fremde Formprinzip äußerlich angenommen, bei Dürer jedoch und den anderen großen Malern behält das einheimische Idiom die Oberhand (zweites Buch, Nr. 8). Im dritten Buche (Nr. 9) sehen wir an den niederländischen Romanisten und an Holbein, wie sich die nordische Kunst noch zu derselben Zeit — die Scheidung ist also zunächst nur örtlich — den Einwirkungen der italienischen Renaissance ganz ergiebt, und diese Richtung behauptet dann schließlich auch der Zeit nach das Feld und überdauert die andere, einheimische.

Die erste Abteilung dieses Werkes ist von dem lesenden Publikum und der schreibenden Beurteilung gut aufgenommen worden, woraus zu schließen sein wird, daß darin im ganzen der richtige Ton getroffen war. Nur ein Kritiker fand meinen Stil nicht glatt genug und empfahl mir dafür ein allerneuestes Muster, das ich indessen dankend ablehne, denn ich mache keine Stilübungen, ich bemühe mich nur mit meinen Worten möglichst nahe an die Sachen heranzukommen, und ich denke mir, daß den Lesern, die ich im Sinne habe, mit Kunstphrasen nicht gedient sein würde. Für solche aber, die mit Vorliebe Lücken suchen und immer irgendwo etwas „vermissen", sei noch bemerkt, daß keine vollständige Kunstgeschichte gegeben werden sollte für Fachleute und die es werden wollen, — sondern nur eine Anleitung für gebildete Menschen, die Kunstwerke in einer bestimmten Art, nämlich im Zusammenhange mit der Geschichte ihrer Zeit, zu betrachten und zu verstehen, woneben ja auch noch andere Arten der Betrachtung und andere Grade des Verständnisses möglich sind.

Besonders erfreulich war es, daß die Kritik auch die Absichten der Illustration erkannt hat, die kein Bilderbuch zum Umblättern schaffen sollte, sondern eine Unterstützung für den Text, der durchaus die Hauptsache sein will. Dadurch ermuntert, haben wir uns diesmal mit den Abbildungen noch mehr Mühe gegeben, der Leser sollte einen möglichst hohen Begriff bekommen von dieser gemeiniglich nicht nach Gebühr geschätzten nordischen Kunstleistung, er findet insbesondere den Holzschnitt und den Kupferstich in einem Umfange herangezogen, wie in keinem früheren ähnlichen Buche, und auf die Zusammenstimmung von Wort und Bild ist die größte Sorgfalt verwendet worden.

Die Standortsangaben sind so knapp wie möglich, einfache Nennung eines Ortes bedeutet die Hauptsammlung, z. B. London die National Gallery, bei besonderen und allgemein bekannten Sammlungsnamen (Albertina, Ambrosiana, Britisches, Germanisches Museum, Uffizien) ist der Ortsname weggelassen. Nummern sind bei Bildern namentlich dann hinzugefügt, wenn eine Sammlung viele Gemälde desselben Meisters enthält oder die Feststellung eines einzelnen durch die Möglichkeit einer Verwechselung erschwert werden könnte, ebenso sind zur Bequemlichkeit mancher Leser bei Holzschnitten und Kupferstichen öfter die Nummern nach Bartsch (B.) angegeben. Die Ausdrücke Links und Rechts sind immer vom Beschauer, nicht vom

Gegenstande aus gedacht, insonderheit auch bei Altarflügeln, (manche ältere Forscher, z. B. Waagen, verfahren umgekehrt!) ebenso ist bei kurzer Zusammenfassung der auf einem Bildwerk dargestellten Gegenstände die Richtung von links nach rechts genommen, wenn nicht ausdrücklich anders angegeben ist.

Noch eine Äußerlichkeit. Unsere lieben Vorfahren waren so unartig inkonsequent in der Schreibung ihrer Eigennamen (f oder ff, z oder tz, b oder p u. s. w.), daß wir schwerlich das Richtige thun, wenn wir konsequent zu sein streben. Und doch können wir nicht anders; ein ordentliches Buch möchte auch in einem ordentlichen Gewande erscheinen. Dem dritten Buch (Nr. 9) werden Register beigegeben werden, was auch bei der ersten Abteilung hätte geschehen sollen. Auf diese Abteilung, die „Kunst der Renaissance in Italien", ist bisweilen mit I und der Seitenzahl verwiesen worden.

Der Verwaltung des Berliner Kupferstich-Kabinetts sei gebührender Dank gesagt für die Freundlichkeit, mit der sie uns von ihren Exemplaren Klischees zu nehmen erlaubte. Mein Freund Eisenmann hat mich vielfach mit seiner Kenntnis unterstützt, und dem Gedankenaustausch mit meinem kunstverständigen Verleger und seiner unermüdlichen Teilnahme an meinen Formulierungen verdankt auch die vorliegende Abteilung des Werkes mehr, als in diesen Worten ausgedrückt ist.

Gießen, im September 1898.

A. P.

Zu den Abbildungen

geben wir nachstehend die Bezugsquellen der Photographien an, die den Netzätzungen zu Grunde liegen, soweit sie uns nicht durch Vermittelung von Galerieverwaltungen zugänglich gemacht wurden.

Bilder der Berliner, Dresdener, Brüsseler, z. T. auch der Londoner und Münchener Galerie (Fig. 3 bis 6, 8 bis 11, 14, 18, 23 bis 27, 30, 31): Franz Hanfstängl in München.

Bilder der Frankfurter und Kölner Galerie und z. T. des Hospitals in Brügge: Joh. Nöhring in Lübeck.

Bilder der Galerien von Augsburg, Stuttgart, Nördlingen, Donaueschingen, des Germanischen Museums: Friedrich Höfle in Augsburg.

Bilder aus Kolmar: Christoph in Kolmar, aus Wien: J. Loewy in Wien.

Fig. 13, 15, 16, 21, 48: Braun, Clément & Co. in Dornach.

Fig. 17, 45, 50, 59, 62: Fr. Bruckmann in München. Fig. 33 bis 35: Gebrüder Alinari in Florenz.

Fig. 36 und 37: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen.

Erstes Buch

Das fünfzehnte Jahrhundert

Die van Eyck und ihre Nachfolger. — Altköln. —
Martin Schongauer.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Inhalt des ersten Buches.



Kreuzgang der Abtei S. Bavo in Gent.

1. Die van Eyck und ihre Nachfolger.

Allgemeines. Die burgundische Plastik. Der Genter Altar. Jan van Eyck und Petrus Cristus. Rogier van der Weyden. Dirck Bouts, Ouwater und Geertgen van Sint Jans. Hugo van der Goes und Justus van Gent. Der Meister von Flémalle. Memling und Gerard David.

Gleichzeitig mit der italienischen Kunst der Renaissance entwickelte sich im 15. und 16. Jahrhundert im Norden, in den Niederlanden und in Deutschland, ebenfalls eine neue Kunst, allerdings unter ganz anderen Voraussetzungen. Wer sie, von der italienischen Kunst herkommend, schätzen will, der muß sich zuvörderst ihre ganz verschiedenen Grundlagen klar machen. Politisch treten Italien und Deutschland, die im Mittelalter den Schauplatz der Kämpfe zwischen Kirche und Staat abgegeben hatten, nunmehr zurück, während Spanien, Frankreich und England als einheitlichere Staatsgebilde eine größere Kraft entwickeln und unter den europäischen Nationen an die erste Stelle treten können. Diese Länder entfalten, abgesehen von der Politik, die ihr Leben ganz erfüllt, zwar auch schon allmählich die An-

fänge einer neuen, nationalen Litteratur, aber in den bildenden Künsten verhalten sie sich durchaus empfangend. Spanien hat erst im 17. Jahrhundert eine bedeutende, originelle Malerei hervorgebracht, England noch viel später sich mit eigenen Gedanken an der europäischen Kunst beteiligt. Frankreich dagegen zeigt, nachdem es im 13. Jahrhundert mit seiner gotischen Architektur und Plastik an der Spitze der westeuropäischen Kunst gestanden hat, fortan ein ganz eigenartiges Verhalten. Die Franzosen haben viel Kunstverstand, viel Formensinn und ein außerordentliches Talent, von Anderen Aufgenommenes durch Bearbeitung feinster Art sich zu eigen zu machen; ihre Kunst ist eine höchste Stufe industrieller Thätigkeit. Sie haben beinahe zu allen Zeiten eine Fülle von Kunstwerken der verschiedenen Gattungen hervorgebracht, die ihren Ansprüchen, ihrem besonderen Geschmack entsprachen und darum auch Ausdruck eines nationalen Wesens und deutliches Zeugnis ihres jeweiligen Zeitgeistes sind. Aber bildende Künstler ersten Ranges, Schöpfer, deren Werke durchaus auf eigenen Gedanken ruhen, haben sie nicht gehabt, und Kunstwerke von weltgeschichtlicher Bedeutung hat man seit dem 13. Jahrhundert bei ihnen nicht mehr entstehen sehen. Die Geschichte der nordischen Kunst im 14. und 15. Jahrhundert wird ihnen nur hie und da einen Blick zuzuwenden haben. Erst im 18. Jahrhundert wird die französische Kunst gleichsam zu einem internationalen Werte, indem sie als eine auf die höchste Stufe der Verfeinerung erhobene Dekoration beinahe ganz Europa erobert.

Das Gebiet, über das die Bewegung der neuen Kunst sich erstreckt, sind die südlichen Niederlande und Teile des westlichen Deutschlands. Die Bewegung hat zunächst mit der italienischen Renaissance nichts zu thun; sie erfolgt unabhängig von ihr und führt, wie wir sehen werden, auch zu einer wesentlich anderen Erscheinung. Erst viel später, gegen 1500, kommt die italienische Renaissance über die Alpen, aber sie wirkt meistens nur äußerlich ein und auf den einzelnen Gebieten sehr verschieden. Nur diese spätere, von Italien aus hervorgerufene Form der Erscheinung verdient den Namen der *Renaissance*, und nur in diesem ganz bestimmten Sinne werden wir das Wort gebrauchen. Daß man den Begriff, wie vielfach geschieht, auf die ganze Bewegung der neueren Kunst im Norden ausdehnt, muß zu Unklarheiten führen.

Die *italienische Renaissance* hat zum Teil mit bewußter Anlehnung an die Antike eine neue *Baukunst* ins Leben gerufen. Sie sucht eigene, neue Raumverhältnisse und paßt sie dem praktischen Zweck der verschiedenartigen Bauwerke an. Dabei verwendet sie ein bis ins kleinste durch-

geführtes System der Dekoration, alles in klarer theoretischer Erwägung und in ausdrücklich gewolltem Gegensatz gegen die Gotik. Auf denselben Voraussetzungen beruht die Plastik der Renaissance, sei es, daß sie sich füllend und dekorierend an die Architektur anlehnt oder daß sie in Freistatuen und Denkmälern selbständigen Aufgaben nachgeht. Auf solchem Grunde ruht dann die neue italienische Malerei; sie findet Halt an dem Gesetzmäßigen der Architektur und bildet ihre Formen an der Plastik, der sie dann wiederum Geschmeidigkeit, Linienfluß und mancherlei einzelne Schönheit dafür zurückgiebt. Diesen Vorzug des gleichzeitigen Wachstums aller drei Kunstgattungen und einer gleichmäßigen gegenseitigen Befruchtung hat die neue Kunst diesseits der Alpen nicht genossen. Sie ist wesentlich Malerei, gelegentlich tritt dazu an einzelnen Orten die Plastik, ganz zuletzt kommt die Architektur, und sie bedeutet für die Kunst am wenigsten. Die Gotik in ihrer Blüte seit dem 13. Jahrhundert hatte in ihrer Verbreitung über den ganzen Norden beinahe alles geschaffen, was nötig war. Kathedralen von dem Umfange der früheren baute man nicht mehr. Kleinere Kirchen und Profangebäude baute man in dem alten Stil mit Abänderungen der dekorativen Form und lokalen Verschiedenheiten in den einzelnen Landschaften weiter; für einen neuen Baustil wäre gar kein Bedürfnis gewesen. Die Plastik des Nordens, die im 13. Jahrhundert auf ihrer Höhe stand, war an den Kirchenbauten groß geworden. Eine monumentale Architektur, die die Plastik hätte an sich ziehen können, gab es jetzt nicht mehr. Wo dennoch kleinere plastische Werke in Menge entstanden, wie in Oberdeutschland, nahmen sie einen anderen Charakter an, oder es waren vereinzelte größere Denkmäler, durch besondere Umstände hervorgerufen, wie in Burgund. Daß auch so gewisse Einwirkungen der Plastik auf die Malerei nicht ausblieben, werden wir sowohl in den Niederlanden, als auch namentlich in Oberdeutschland sehen. Daß aber weder hier noch dort die Plastik und die Architektur der neuen Malerei die gleichen Dienste leisten konnten, wie in Italien, bedarf keiner weiteren Darlegung.

Also die neue Kunst des Nordens ist die Malerei. Nicht etwa bloß, weil sie nach dem Gange der Geschichte allein übrig blieb, sondern — so müssen wir annehmen, wenn wir sehen, daß sie von vornherein ihre besonderen Eigenschaften zu Vorzügen entwickelt — weil ihr die Natur des Landes und des Volkes, wo sie erblühen sollte, besonders günstig war. Seit Winckelmann und Herder haben wir gelernt, daß sich in der Ebene der Sinn für das Malerische ausbildet, in gebirgigen Gegenden aber das Auge

der Menschen auf Formen achten lernt, daß unter dem klaren Himmel des Südens die Plastik gedeiht, im Norden dagegen der Wechsel von Licht und Dunkel, die nicht so reine und darum die Gegenstände verschieden abtönende Luft auf eine Kunst hinführt, an der die Farbenwirkung die Hauptsache ist. Dem fügt sich im allgemeinen das Bild der Geschichte, wenn wir z. B. auf Venedig im Verhältnis zum übrigen Italien, auf die Niederlande im Vergleich mit dem ganzen Süden sehen, oder auch auf die sehr späte Kunstentwicklung Englands. Andererseits aber weicht Spanien, das keine Plastik, wohl aber eine Malerei von großer Farbenwirkung hervorgebracht hat, von dem Satze ab, und die kleine ebene cimbrische Halbinsel hat nur zwei Bildhauer, einen wirklichen, Thorwaldsen, und einen, der als solcher aufzufassen ist, Carstens, gehabt, während in dem nahe gelegenen gebirgigen Norwegen in neuerer Zeit nur Maler, darunter einige nicht unbedeutende, aufgewachsen sind.

Daß die Bewohner der Niederlande eine ausgesprochene Naturanlage für das Malerische gehabt haben, wird man, wenn man auf die dreihundertjährige Geschichte ihrer Malerei zurückblickt, nicht leugnen wollen, und von vornherein zeigen sie sich in der Farbe den Deutschen überlegen, während diese, wenigstens die Oberdeutschen, in Bezug auf Charakteristik, Anordnung und Komposition, die nicht gerade immer Schönheit zu sein braucht, voranstehen. Gewiß liegt auch die hohe musikalische Begabung im Zuge dieser geistigen Richtung — denn Musik und Malerei gehören ja meist zusammen, in einzelnen Personen und bei ganzen Völkern — während die nationale Litteratur nach vielverheißenden Anfängen früh verkümmerte, und die Poesie unpoetisch wurde. Wo aber die Kunst, die sich in Gedanken ausdrückt, fehlt, sucht man, wie Schnaase bemerkt, die Befriedigung in einer der Sinnlichkeit näher stehenden Form, und das führt zu der Neigung für prunkvolle Feste, zur Musik und zur Malerei. Diesen wohl zu einander stimmenden Bestandteilen der Volksindividualität kamen dann aber auch die äußeren Umstände der Geschichte rechtzeitig zu Hilfe.

Die Bewohner der zwischen Deutschland und Frankreich gelegenen Landschaften, im Norden germanische Brabanter, im Süden halbfranzösierte Wallonen, entwickelten frühzeitig eine geistige Regsamkeit, wie sie der Verkehr verschieden gearteter Grenznachbarn mit sich zu bringen pflegt. Es erblühten nicht nur Handel und Gewerbthätigkeit, sondern auch eine eigene höhere gesellschaftliche Kultur, das flandrische Rittertum verfeinerte sich schon im späteren Mittelalter durch französische Sitten und Formen, und eine Zeit

lang galt es in Deutschland für vornehm, vlämische Ausdrücke und Sprachflexionen im Munde zu führen. Ungestört durch Krieg und Fehde, in denen sich die Kraft der deutschen Städte um diese Zeit zersplitterte, wuchs das Bürgertum der niederländischen Städte empor. Es wurde reich und vornehm, ähnlich wie in den großen Stadtrepubliken Italiens, mit denen man



Fig. 1. Philipp der Kühne mit seinem Schutzheiligen, Johannes dem Täufer, von Claus Sluter. Dijon, Ehemalige Kartause.

in Verkehr trat; die italienischen Bank- und Handelshäuser hatten im Norden ihre Filialen, und die Erzeugnisse des nordischen Gewerbefleißes fanden ihren Weg nach dem Süden. Brügge war die Hauptfaktorei der Hansa in diesen Gegenden und der Stapelplatz für die Waren des Nordens und des Südens, eine hohe Schule für den Weltverkehr.

Von Wichtigkeit war es nun, weniger für den Handel, als für die

Kunst und das Kunstgewerbe jeglicher Art, daß die Niederlande im 14. Jahrhundert an Burgund kamen und hundert Jahre lang, gerade in der Zeit ihrer ersten Kunstblüte, in diesem Verhältnis verblieben.

Die neue Kunst hätte von einer Verbindung mit Deutschland, das ihr gewissermaßen im Rücken lag, keinen Gewinn haben können. Durch den Anschluß an Burgund wurde ihr Blick noch mehr als früher nach dem zivilisierteren Westen hin gerichtet, und von da erfuhr sie in der That mannigfache Förderung. Die heutigen Franzosen sprechen gern von einer besonderen burgundischen Kunst, die aus der Natur der Landschaft und ihrer Bewohner hervorgegangen sei, und deren Äußerungen sie bis in die Gegenwart verfolgen zu können meinen. Aber in dieser älteren Zeit beruht sie doch vielmehr durchaus auf zugewachsenen Kräften und vor allem auf niederländischen Künstlern, und die Förderung bestand in Aufträgen, Gönnerschaft und dem Vorbilde eines gesteigerten Luxus, denn die Hofhaltung der burgundischen Herzoge war die prunkvollste in dem damaligen Europa. Die burgundische Tracht wanderte in die Niederlande ein, und in ihrem Gefolge kam sicherlich auch etwas von der äußeren Etikette des höheren Lebenskreises mit herüber. Wir sehen das auf den alten Bildern, wo der Eindruck des Gemessenen dieser kostbar gekleideten Heiligengestalten keineswegs nur auf der steifen Altertümlichkeit einer früheren Kunststufe, sondern ebenso sehr auf dieser bestimmten, weltlichen Vornehmheit beruht; man vergleiche, um den Gegensatz zu empfinden, die gleichzeitigen deutschen Bilder oder die aus der holländischen Gesellschaft der folgenden Jahrhunderte, sie haben viele andere gute Eigenschaften, aber selten etwas Vornehmes. Nun gingen aus den Niederlanden die herrlichsten Gewebe für Kleider und zur Ausstattung der Räume nach Burgund, auf den für Burgund bestimmten Bildern erscheinen manchmal die Herzoge und andere Große, und für sie sowohl wie für die Mitglieder der französischen Königsfamilie malten die niederländischen Maler ihre berühmten Miniaturen in die Gebetbücher; diese Kunstgattung stand im Range nicht tiefer, als die Tafelmalerei, sie lieferte den Allerreichsten der damaligen Zeit ihre Bilderbücher. Von dem Umfange des Kunstbetriebes in Flandern, Artois und Hennegau mehrere Menschenalter vor den van Eyck geben die Archive der Kirchen und Schlösser Kunde; in ihren Rechnungen werden von 1301 an Ölmalereien aufgeführt, ferner alle Gattungen des Kunsthandwerks, Möbel, gewebte und gestickte Stoffe, Familiensilber (darunter zweimal Eßgabeln bereits 1350!) und diese ganze Kultur konnte man nun bald ebensowohl burgundisch nennen.

Im Herzogtum **Burgund** entstand dann auch kurz vor den Zeiten der van Eyck eine bedeutende **Plastik**. Der erste Herzog, Philipp der Kühne*) gründete 1383 die Kartäuserkirche bei Dijon und gab dafür



Fig. 2. Der Mosesbrunnen, von Claus Sluter. Dijon, Ehemalige Kartause.

*) Philipp der Kühne († 1404) erhält von seinem Vater, König Johann II. von Frankreich, 1363 das Herzogtum Burgund (Dijon), erwirbt durch Heirat mit Margarete, Tochter des letzten

seine Aufträge Claus Sluter, dem jüngsten und bedeutendsten von drei aus den Niederlanden gerufenen Bildhauern. Erhalten sind fünf überlebensgroße Skulpturen von dem einstigen Kirchenportal, eine Madonna, links und rechts von ihr der Herzog (Fig. 1) und seine Gemahlin, beide knieend und empfohlen von hinter ihnen stehenden Schutzheiligen — ferner der Mosesbrunnen (Fig. 2), einst im Hofe der Kartause, mit sechs



Fig. 3. Jodokus Vydt. Vom Genter Altar.

lebensgroßen Prophetenstatuen. Das Material ist einheimischer Sandstein, die Formgebung durchaus gotisch, aber der ganze Ausdruck der Figuren hat eigenes Leben, und darüber hinaus geht dann noch die naturalistische Behandlung der Köpfe und Hände; der Eindruck war meist durch Anwendung

(Philipp d. K.) Grafen von Flandern, die Freigrafschaft Burgund und die Grafschaft Flandern (Gent, Brügge, Ypern, Artois), dann auch das zu Brabant gehörige Antwerpen. — Burgundische Kunst in Dijon.

Johann (1404—1419) vermählt mit Margarete von Baiern.

Philipp der Gute (1419—1467) der Glanzfürst, Stifter des goldenen Bließes, kauft Namur, erbt Brabant und Limburg, erwirbt 1428 aus der bairischen Erbschaft Holland, Seeland und Hennegau, dann auch Luxemburg.

Karl der Kühne (seit 1467) erwirbt Geldern und Zütphen, unterwirft Lüttich, fällt 1477 bei Nancy. Das Herzogtum Burgund fällt an Frankreich, die Freigrafschaft und die Niederlande durch Marias Heirat mit Maximilian I. an Habsburg.

von Farben verstärkt. Claus Sluter hat auch noch, ehe er starb (1404/5), das sehr ansehnliche Grabmal des Herzogs beginnen können, einen Sarkophag mit der liegenden Statue. Die Förderung bedeutete hier sehr viel, denn die niederländischen Bildhauer sind doch erst in Burgund berühmt geworden, und in ihrem Heimatlande kam es nicht zu so hervorragenden Werken, wie diese waren. Wie groß indessen die Kraft dazu war, zeigen



Fig. 4. Isabella Burluut. Vom Genter Altar.

noch jetzt die Überbleibsel von Kirchenskulpturen und Grabmälern in dem Scheldebecken, wo man einen marmorartigen, bläulichen Kalkstein brach, und einst ganze Schulen von Bildhauern Menschenalter hindurch Beschäftigung fanden: Tournai (Erhaltenes seit 1341) und Courtrai (etwas später).

Bald nach des ersten Herzogs und Claus Sluters Tode konnten ihrem Lebensalter nach die Brüder van Eyck schon an die Öffentlichkeit treten, und der jüngere, Jan, stand seit 1425 bis an seinen Tod 1440 in Philipps des Guten Diensten als varlet de chambre, sowie früher Claus Sluter bei Philipp dem Kühnen, — aber das große Werk, mit dem sie sich uns zuerst zeigen, und das ohne Frage das unübertroffene Hauptwerk der ganzen Schule war und blieb, der 1432 in der Johanniskirche (später S. Bavo) zu Gent aufgestellte Altar, entstand ohne Zuthun des bur=

gundischen Hofes im Auftrage eines reichen Genter Bürgers, Jodokus Vydt und seiner Gemahlin Isabella Burluut. Die Brüder haben auch keineswegs, wie man sichs wohl denken möchte, ein Kompagniegeschäft gehabt, Jan war viel jünger, als Hubert, — sicher ist nur, daß beide 1421 in Gent lebten (geboren waren sie zu Maaseyck) und daß Hubert allein, vielleicht bald nach diesem Jahre, den Auftrag erhielt. Von Huberts Hand besitzen wir nichts weiter, und Jans sicher zu datierende Bilder gehören alle erst in die Zeit, nachdem er das bei Huberts Ableben (1426) noch nicht fertige Werk auf Bitten des Jodokus vollendet hatte (1432). Wir können also die Entwicklung Jans, den wir uns als Schüler Huberts zu denken haben, nicht verfolgen, und Hubert tritt uns vollends auf dem Genter Altar als ein ganz fertiger Künstler entgegen. Er allein ist also auch als der Erfinder des neuen Malens anzusehen, das bei der Nachwelt den Hauptruhm der Schule ausmachte, der Ölmalerei. In Wirklichkeit handelte es sich dabei aber nicht um eine äußere, technische Erfindung, denn mit Öl gemalt hatte man auch schon im Mittelalter, und in den alten flandrischen Kunstinventaren wurden ja auch schon seit 1301 Ölgemälde aufgeführt (S. 6), auch war man sich der Vorteile dieses Bindemittels zur Erzielung höherer Wirkung für Einzelheiten, z. B. den Flaum des Sammets, wohl bewußt gewesen. Die „Erfindung“ Huberts war vielmehr eine ganz neue Malweise. Hubert van Eyck sah die Wirklichkeit der Dinge anders, als seine Vorgänger, er wollte sie auch anders ausdrücken, und bei diesem Suchen ergab sich das lange vor ihm angewandte Öl als das geeignete Mittel, das aber ohne sein Auge und seinen Pinsel diese Wirkung nicht hätte haben können. Früher, bei der Temperatechnik, trug man jeden neuen Ton auf die getrocknete Untermalung, man bediente sich dabei schnell trocknender Flüssigkeiten und deckte schließlich auch wohl mit Ölfirnis. Nun modellierte man mit Hilfe des langsam trocknenden Öls naß in naß, und die Wirkung des früheren Deckfirnisses lag nunmehr schon in der Malweise selbst. Die Stufenfolge der Ausdrucksmittel war unendlich gewachsen, und der Geist der Künstler konnte das Gebiet des malerisch Darstellbaren durch immer neue Erfindungen erweitern.

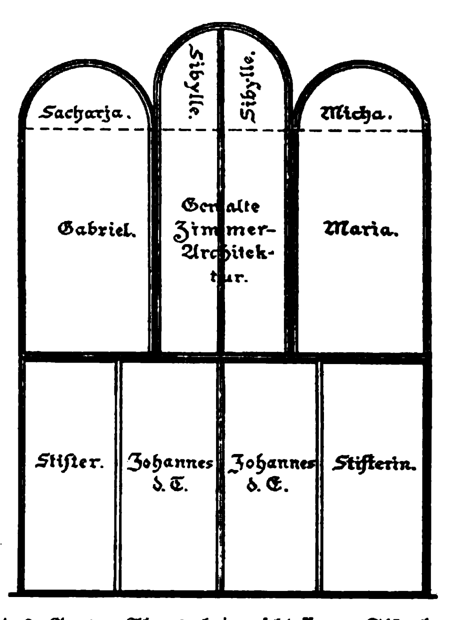
Zwei Jahre nach Hubert van Eycks Tode starb in Italien Masaccio. Auch er ließ das Hauptwerk seines Lebens, die Fresken der Brancaccikapelle, unvollendet zurück. Die Maler der italienischen Renaissance treten uns immer zuerst in umfangreichen Freskencyklen nahe, worin ihnen ja bereits Giotto und die Seinen vorangegangen waren. Auch in den Niederlanden

hat es eine ältere Wandmalerei gegeben, von der so gut wie nichts mehr vorhanden ist. Nach allem, was wir wissen, war sie jedoch von keiner so großen Bedeutung, etwa als Schule der Tafelmaler. Die Vorstufe bilden hingegen Miniaturen, um deren willen die niederländischen Maler schon vor den van Eyck weithin berühmt waren; sie arbeiteten auch für die Höfe. Am gesuchtesten war diese Kunst der livres d'heures in Frankreich, wo der Herzog von Berry, des Königs Karl V. Bruder, mit Leidenschaft sammelte (bis 1416). Im Gegensatz zu den eigentlichen mittelalterlichen Buchmalereien, die als angetuschte Federzeichnungen anzusehen sind, geben diese mit Deckfarben ausgeführten Darstellungen ein volleres Bild des Lebens, nicht nur in den Figuren, sondern auch in Bezug auf den umgebenden Raum, der vertieft wird, so daß sich die Gegenstände über verschiedene Pläne verteilen, während sie auf den älteren Miniaturen wie Flächenornamente nebeneinander gesetzt sind. Vor allem wird nun aber auch der Kreis der Gegenstände weiter, Zeitkostüm und Profanes tritt hervor, und die Landschaft wird als Umgebung der Figuren mit besonderer Liebe aufgefaßt und ausgeführt. Hierin und in der Feinheit des Malwerks überhaupt liegt die Vorbereitung auf die Tafelmalerei, deren Eigenschaften uns ja vielfach an die Weise der Miniaturisten erinnern. Die italienischen Freskomaler um diese Zeit geben in ihren Figuren mit großen Linien beinahe immer den Eindruck von etwas Großem; alles Umgebende, sei es Landschaft oder Innenraum, wird mehr andeutend behandelt. Für den Niederländer sind die Welt der Menschen und die Welt der Dinge beinahe gleichwertig, die umgebende Natur offenbart innerlich aufgefaßt ihr bis dahin den Augen verborgenes Wesen bis ins Kleinste, und jedem Kleinsten verhilft die Kunst mit der gleichen Fürsorge zum Licht und zur Entfaltung seines Anblicks. Dafür vermissen wir aber auch leicht den Eindruck eines Ganzen und die ordnende Hand, die bei den Italienern übersichtliche Massen schafft. An Menge der dargestellten Gegenstände enthält der Genter Altar nicht weniger, als einer der großen italienischen Freskencyklen, das Ganze ist, nach einem mindestens ebenso durchdachten Plane geordnet, auf einzelne Tafeln verteilt, in kleineren Maßstab gebracht und mit erklärenden lateinischen Inschriften versehen, in der Durchführung aber und in der Farbe ist noch erheblich mehr geleistet. Der Eindruck muß wohl ein anderer sein, als dort, aber das Vielerlei wird uns nicht mehr als Willkür erscheinen, wenn wir uns seine Gesetzmäßigkeit klar zu machen suchen.

Der Genter Altar hat eine obere und eine untere Reihe von Tafeln. Das feste Mittelstück besteht aus einer breiten unteren Tafel und drei schmäleren darüber. Daran schließen sich oben und unten bewegliche Flügel, jeder mit zwei Bildern. Im ganzen also zeigt der Altar bei geöffneten Flügeln zwölf Bilder, wozu ursprünglich noch als dreizehntes eine nun verlorene Staffel gehörte. Nur die Flügel sind auch auf den Rückseiten bemalt, so daß der Altar, wenn sie geschlossen sind, acht Bildtafeln zeigt. Wir betrachten zuerst den Altar von dieser seiner Werktagsseite.*)

Eine deutlich hervortretende architektonische Umrahmung, darin wenige Einzelfiguren in zurückhaltender Farbenbehandlung, — denn das Ganze soll ja nur Einleitung und Eingang sein zu der noch nicht aufgeschlossenen Pracht des Inneren, der auf der Außenseite nicht vorgegriffen werden darf. Das war altes Herkommen, aber hier finden wir es mit Feinheit und einer ungewöhnlichen persönlichen Auffassung erneut. Die untere Reihe besteht aus vier gleichen, großen, gotisch eingefaßten Nischen, in den beiden äußeren knieen der Stifter (Fig. 3) und seine Gattin (Fig. 4) verehrend mit gefalteten Händen, und passend stehen zwischen ihnen die beiden Johannes, als Kirchenstatuen gedacht, grau in grau gemalt. Jodokus und Isabella

*) Von den Flügelbildern befinden sich die beiden äußersten (Adam und Eva, vergl. das Schema des geöffneten Altars S. 16) mit den Rückseiten (oberes Mittelstück des nebenstehenden Schemas) im Museum zu Brüssel, das Hauptbild „Anbetung des Lammes" mit den drei Feldern darüber (Maria, Gottvater, Johannes) in S. Bavo in Gent, alle übrigen Teile, also die singenden und die musizierenden Engel der oberen Reihe mit den Rückseiten (Gabriel und Maria) und die vier unteren Flügel (Gerechte Richter, Streiter Christi, Einsiedler, Pilger), nebst den Rückseiten (die beiden Johannes, Stifter und Stifterin) im Museum zu Berlin.



Schema des Genter Altars bei geschlossenen Flügeln.

sind in einfache Haustracht gekleidet, nicht in Prunkgewänder, wie oftmals die Stifter auf italienischen Bildern oder die burgundischen Großen auf ähnlichen Bildern der Niederländer. Sein pelzbesetzter Rock ist dunkelrot, ihr Kleid dunkelviolett mit grünem Futter, dazu trägt sie das weiße Kopftuch über einer Mullhaube. Ihr Kopf ist geistig bedeutender, aber persönlich weniger anziehend als der seine, der uns, ohne besonders klug zu erscheinen, mit seinen zutraulichen grauen Augen und allen Merkmalen eines freundlichen Alters für sich einnimmt, beide aber sind, wie auch die Hände, vorzüglich und mit Helldunkelwirkung aus den dunkeln Nischen herausgearbeitet, als sähen wir die Personen an ihren dämmerig erhellten Kirchenplätzen unbeachtet in einsamer Andacht. Etwas besseres, als das Brustbild des alten Jodokus ist auch später nicht wieder gemalt worden!



Fig. 5. Engel Gabriel, vom Genter Altar. Äußeres Flügelbild. Berlin.

Der *Verkündigungsengel* und *Maria* (Fig. 5 und 6) in der oberen Tafelreihe sind ganz in Weiß gekleidet, neben diesem Farbenton und den buntschillernden Flügeln des Engels herrscht Braun vor und das warme Grau der vom Sonnenlichte durchschienenen Innenräume. Zwischen den zwei getrennten Figuren ist diese *Architektur* noch fortgesetzt und auf zwei Tafeln zu be-

sonderen kleinen Kabinettstücken von der Wirkung eines Stillebens verarbeitet. Wir befinden uns auf einem Korridor und sehen über dessen Fliesen hinweg, das einemal durch ein zweiteiliges Fenster hinaus auf eine der klaren, sauberen, mit ganz spitzem Pinsel gemalten flandrischen Straßenansichten, die von nun an zu dem ständigen Beiwerk solcher Bilder gehören, — das anderemal fällt unser Blick in eine gotische Nische mit einem glitzernden Weihwasserkessel und einer Lampe und auf ein daneben gehängtes Handtuch. An diese beiden Bilder schließen sich links das Zimmer des Engels, rechts das der Maria. Alle vier Räume sind, obwohl im romanisch-gotischen Stil gehalten, von einer ganz durchgehenden Balkendecke bedeckt, die den profanen Raum und das Wohnzimmerartige ausdrücken soll, die aber so niedrig liegt, daß Maria und der Engel nicht aufrecht stehen könnten. Die durchgehende Decke oben und der Fliesenboden unten leiten unseren Blick von einem der Räume in den anderen; übrigens aber ist jeder seitwärts abgeschnitten und nimmt nicht etwa die Teile des Nachbarzimmers fortsetzend auf. Dieses System einzelner Ausschnitte ist keineswegs eine Folge der Not und nachträg-



Fig. 6. Die h. Jungfrau, vom Genter Altar. Äußeres Flügelbild. Berlin.

licher Zusammenfügung nicht zu einander passender Stücke, wie man wohl gemeint hat, — offenbar ist der Eindruck intimer, wenn des Betrachtenden Phantasie an den Grenzen der einzelnen Bilder noch etwas ergänzen kann, als wenn eines das andere unmittelbar aufnähme, und warum wären es denn überhaupt einzelne Bilder? Besonders heimelig und lauschig ist das Zimmer der Maria. Links fällt der Blick durchs Fenster ins Freie, aber er geht noch zunächst durch einen abgeteilten Raum hindurch, auf dessen Wand die Sonne das Bild der Fensteröffnung geworfen hat. Von rechts her fällt durch ein anderes Fenster das volle Licht auf die Maria, die nicht besonders hoch aufgefaßt ist. Das große aufgeschlagene Buch vor ihr und das reizend in der Nische aufgebaute Stillleben — Bücher, Kanne, Leuchter — scheinen dem Maler mehr am Herzen gelegen zu haben, und uns machen sie jedenfalls am meisten Freude. Die Jungfrau sowohl wie der Gabriel sind übrigens ganz vom Typus der singenden und musizierenden Engel der inneren Flügel. Die Taube über der Jungfrau und die von dem Engel und ihr ausgehenden lateinischen Inschriften (bei ihr sind die Buchstaben auf den Kopf gestellt, womit die Beantwortung angedeutet werden soll) sind ein Stück Mittelalter, ebenso wie die Halbfiguren der Propheten und die Sibyllen oberhalb der Decke mit ihren Spruchbändern; die Worte beziehen sich auf die Geburt Christi.



Fig. 7. Maria, von der oberen Reihe des Genter Altars. Gent.

Nun thun sich die Flügel auf.*) Wir erblicken oben die Herrlichkeit des Himmels in großen einzelnen Gestalten ohne Hintergrund: Gottvater zwischen Maria und Johannes dem Täufer, zwischen singenden und musizierenden Engeln an den Ecken, begrenzt von den unbekleideten Aktfiguren Adams und Evas. Unten aber sehen wir die Anbetung des Lammes mit den von den Flügeln herzukommenden Scharen der irdischen Völker, alle in kleinen Figuren und umgeben von der vollen reichen, natürlichen Landschaft, die diese flandrischen Maler in die Kunst eingeführt haben. Die innige Verbindung des Menschen mit der äußeren, ganz neubelebten Natur ist das Wahrzeichen der neuen Zeit, während uns in der oberen Reihe noch manches, z. B. die strenge Haltung Gottvaters, an die ältere Weise erinnert. Zugleich aber entspricht das verschiedene Größenverhältnis der einzelnen Gegenstände oben und unten zweckmäßig dem ferneren und näheren Standpunkte des Betrachtenden.

Auf der oberen Reihe zieht uns zuerst eine bis dahin in keiner Malerei erreichte Pracht der leuchtenden Farben an: Gottvaters Pluviale

---

*) Schema des Genter Altars bei geöffneten Flügeln.

Adam.	Singende Engel.	Maria.	Gott Vater.	Johannes.	Musicierende Engel.	Eva.

Gerechte Richter.	Streiter Christi	Lamm Gottes.	Einsiedler.	Pilger.

(Vergl. hierzu S. 12 Anmerkung.)



Fig. 8. Musizierende Engel, von der oberen Reihe des Genter Altars. Berlin.

ist rot, Marias (Fig. 7) Mantel blau, der des Johannes grün. Die Gewänder funkeln von goldgesticktem Besatz, Perlen und glitzernden Steinen. Mariens Diadem, Gottvaters dreifache Tiara, das Szepter mit krystallenem Stiel in seiner Linken und die weltliche Krone zu seinen Füßen sind edle Meisterstücke der Goldschmiedekunst. Im Rücken der drei sitzenden Figuren bis an die Kopfhöhe sind reichgemusterte Teppiche gespannt. Die himmlische Musik auf den zu beiden Seiten angrenzenden Tafeln wird von ungeflügelten Engeln gemacht, zu denen Chorknaben mit zum Teil mädchenhaften Gesichtszügen Modell gestanden haben. Sie sind in Meßgewänder aus kostbarem Brokat gekleidet; Schließen aus Edelmetall und Steinen, Diademe mit Steinen und Perlen auf dem gewellten blonden Haar vervollständigen den festlichen Schmuck. Die Farbenwirkung der Tafel mit den „singenden Engeln“ ist bunt, hauptsächlich gestimmt durch das hochrote Pluviale des vordersten Sängers. Auf der Tafel der „musizierenden Engel“ (Fig. 8) herrscht ein tiefes Braun und Gelb, das namentlich durch den wunderbar gemalten Mantel der Orgelspielerin gehalten wird, und was die Harmonie der Farbenstimmung anbelangt, so ist diese Tafel mit dem köstlich ausgeführten Beiwerk, der Orgel und ihren Metallpfeifen, dem Klappstuhl aus poliertem Messing und den von den Engeln gehaltenen Musikinstrumenten vielleicht das bewunderswerteste Stück des ganzen Altars. Der sinnnende, auf die Tasten niedergewandte Kopf dieser Orgelspielerin (Cäcilie?) und, in anderer Weise, die in ihrem Buche lesende Himmelskönigin zur Rechten Gottvaters geben den vollkommensten Begriff von dem weiblichen Schönheitsideal der Schule. An ihnen können wir beispielsweise gegenüber den verschiedenen Jan van Eyck zugeschriebenen Madonnen ermessen, was wir von einem solchen Meister erwarten dürfen. Das führt uns auf das geistige Element überhaupt. Es wird in der Beziehung der Personen auf den Vorgang zu finden sein. Die Musikanten haben während des Orgelspiels eine Pause gemacht; sie taktieren in Gedanken, auch mit den Fingern. Die Art, wie bei den Sängern die verschiedene Tonlage auf den Gesichtern ausgedrückt ist, hat von jeher die größte Bewunderung gefunden, und die Erinnerung daran hat noch lange bei den flandrischen Malern nachgewirkt (Memlings Engel auf dem Danziger Bild, Fig. 46, S. 76). So etwas konnte nur in einem musikalischen Lande gemalt werden. Hubert van Eyck, der es ja wohl gewesen sein wird, ist hierin derselbe Realist, wie Luca della Robbia mit seinen plastischen singenden Knaben, — man könnte es aber auch beinahe ein Kunststück nennen, denn die Wirkung steht schon nahe an der Grenze des Möglichen.

Richten wir unsere Ansprüche um eine Stufe höher und fragen wir nach dem Ausdruck des Überirdischen, den diese Künstler zu geben meinten. Es liegt aber doch, wie am besten schon der eine Gottvater zeigt, nur in der symmetrischen Vornehmheit und einer so überladenen Kleiderpracht, daß die Gestalten als wirkliche Menschen sich kaum darin hätten bewegen können. Wie der Mensch ist, so ist sein Gott, und dem flandrischen Kaufmann sollte er nun als der Allerreichste und noch über die weltlichen Großen hinaus dargestellt werden. Bei den Italienern findet sich ja ebenfalls dergleichen, bis die ganz großen Meister kommen, den äußeren Staat abwerfen und das Übermenschliche nur noch in die gesteigerte Persönlichkeit legen. Aber auch die Früheren haben doch bei allem weltlichen Zierrat gelegentlich den Ausdruck des Überirdischen wohl getroffen, und unsere lieben alten Deutschen mit den eckigen Formen wissen in ihrer übersprudelnden Phantasie diesem Verlangen nach dem Übersinnlichen doch wirklich besser zu entsprechen. Die Niederländer scheinen dazu am wenigsten geeignet zu sein.

Adam und Eva, die die äußersten Flügel einnehmen (Fig. 9), gehörten für den Künstler zu dem durchdachten System, auf dem der ganze Bildercyklus ruht. Künstlerisch angesehen, sind es zwei ernst durchgearbeitete menschliche Akte, Modelle ohne jede Erhöhung, schlecht und recht, wie sie der Maler fand. Man darf sie nicht mit Masaccios Elternpaar in der Brancaccikapelle vergleichen wollen. Der nackte Mensch war damals für den Künstler der Niederlande noch gar nicht das Ziel des Strebens, wie in Florenz. Sein Publikum verlangte es nicht von ihm, und die ehrsamen Kaufherren von Gent werden wahrscheinlich an diesen ihren unbekleideten Voreltern noch weniger Freude gehabt haben, als wir Heutigen, wenn wir aufrichtig sein wollen. Erst Dürer that auf diesem Wege einen großen Schritt vorwärts.

Die untere Bilderreihe zeigt uns die Welt auf Erden oder wenigstens etwas mehr von der diesseitigen Welt, und das verstanden unsere Künstler besser auszudrücken, als ihre Vorstellungen von der jenseitigen. Eine einzige weite Landschaft umschließt für den ersten allgemeinen Eindruck auf allen fünf Bildern eine Menge kleinerer Figuren, aber die einzelnen Bilder schneiden, wie bereits bemerkt wurde, jedesmal an den Seiten ab, als wären sie selbständige Einzelbilder; keines nimmt den Gegenstand des Nachbarbildes wieder auf. Es ist darum auch ohne allen Belang, daß der obere Umriß der Mittelbildlandschaft nicht genau auf den Flügeln fortgesetzt



Fig. 9. Eva und Adam, von der oberen Reihe des Genter Altars. Brüssel.
(Die Figuren kehrten sich ehemals die Vorderseiten zu; vergl. das Schema des Altars S. 16.)





Fig. 10. Die Streiter Christi, Fig. 11. Die Pilger,
von der unteren Reihe des Genter Altars. Berlin.

wird. Jedes Bild ist ein Ausschnitt für sich, aber dem allgemeinen Blicke erscheint alles als ein Ganzes, und auch bei näherer Betrachtung wird man die Figuren sowohl wie die Landschaft immer wieder auf die Mitte beziehen. Wir gehen besser von den Flügeln aus und versparen uns die „Anbetung des Lammes“ auf den Schluß.

Von links her kommen Reiter auf zwei Tafeln. Die ersten, die „Streiter Christi“, meist gekrönte Häupter, werden angeführt von drei heiligen Schutzpatronen in blanken Stahlrüstungen mit Fahnen (Fig. 10). Es folgen die „gerechten Richter“ in reicher burgundischer Tracht; der vorderste im blauen Sammetpelz auf einem Schimmel ist Hubert, tiefer im Gliede reitet Jan, schwarz gekleidet, mit zurückgewandtem Kopf. Die Gesichter sind ernst, die Gestalten ausdrucksvoll und würdig, die Pferde gut, aber nicht gerade beweglich; sie stehen jedenfalls in der Auffassung hinter den Menschen zurück. Sie zu beobachten, hatten die flandrischen Maler hinlänglich Gelegenheit, aber sie hatten mehr Interesse für den Mann, als für das Pferd; dieses malen sie mit derselben Sorgfalt, mit der sie ein Sitzmöbel oder einen Tisch wiedergeben, für das beseelte tierische Leben fehlt ihnen noch der Blick. Man kann dies Verhalten noch längere Zeit auf flandrischen Bildern (Memling, Quinten Massys) beobachten. Der Germane hat ein näheres Verhältnis zu seinem Pferde, als der Romane, wie er denn ja auch der bessere Reiter ist, aber die italienischen Maler haben viel früher lebensvolle Pferde gemalt. — Das Gelände ist nach dem Bildgrunde zu ansteigend gedacht, so daß die Köpfe der hinten Reitenden die Vorderen überragen, der Augenpunkt ist also hier tief genommen. Die felsige Landschaft dagegen mit ansteigenden Wiesen, reichem Baumwuchs und schloßartigen Gebäuden hat ihren hohen Horizont für sich, so daß man noch die Gipfel ferner Schneeberge sieht.

Von ganz besonderem Reize ist die Landschaft auf den beiden Tafeln zur Rechten mit ihrer südlichen Vegetation: Citronen und Feigenbäume, Lorbeer, Pinie, Cypresse und Palme. Aus einer Schlucht kommen die „Einsiedler“ hervorgeschritten, ganz vorn Antonius und Paulus, alle in braunen Gewändern mit bärtigen, feierlichen Gesichtern, ganz hinten machen Magdalena und die ägyptische Maria den Beschluß. Die „Pilger“ der äußersten Tafel (Fig. 11) führt Christoph an in hellrotem Mantel, er ist in größerem Maßstab gehalten. Auch auf diesen zwei Tafeln haben wir einen verschiedenen Horizont für Figuren und Landschaft.

In der Zusammenstimmung von Figur und Landschaft übertreffen diese

beiden Tafeln noch die Flügel mit den Reitern. Die menschlichen Gestalten führen unseren Blick, der ihren Weg zurück verfolgt, in die Tiefe der mit noch intimerem Naturgefühl aufgefaßten Landschaft hinein, das giebt eine Raumwirkung, wie sie hier zum erstenmal in der nordischen Malerei erreicht ist; auf den oberen Tafeln mit ihren größeren einzelnen Figuren lag dazu noch keine Veranlassung vor. Jan van Eyck hat diese Bilder mit ihrer südlichen Pflanzenwelt, die er in Portugal kennen gelernt hatte, gemalt, er hat Huberts Kunst gesteigert namentlich durch jenes Raumgefühl und eine damit zusammenhängende Anwendung des Helldunkels, und hierin hat ihn keiner seiner flandrischen Nachfolger übertreffen können. Wenn man beachtet, wie charakteristisch hier die ganze Erscheinung der bekleideten Gestalten, nicht bloß die Köpfe, gegeben ist, wie fest ihr Auftreten ist, wie überzeugend uns der Eindruck der Landschaft anspricht, in die sie gesetzt sind, so wird man urteilen: dem Erfolg nach und als fertige Ergebnisse sind die Bilder dieser Flügel noch für unsere heutigen Ansprüche das Beste der Eyckschen Kunstweise. Aber über die Grundlage dieser Kunst unterrichtet uns doch noch besser das große Mittelbild mit der Anbetung des Lammes (Fig. 12).

Hier ist viel mehr dargestellt, als sich auf einem einzigen Bilde übersehen läßt, eine Häufung des Einzelnen, die noch aus dem Mittelalter stammt; man wollte möglichst viel erzählen, und wenn das Einzelne nur deutlich war, so mochte der Überblick verloren gehen. Verglichen mit einem der Fresken Masaccios, giebt das Bild nicht die künstlerische Einheit, nach der den modernen Betrachter verlangt; um nicht unbillig zu urteilen, muß er die ans unglaubliche grenzende Durcharbeitung beachten, dann wird ihm auch der Sinn für diese vielgeteilte Schönheit aufgehen.

In der Mitte der steil ansteigenden, breiten Landschaft steht unten ein gotischer Springbrunnen, als „Brunnen des lebendigen Wassers“, höher hinauf, also weiter nach hinten, ein Altartisch mit dem Lamm, umgeben von Engeln mit den Marterwerkzeugen und mit Weihrauchbecken. Diese Dogmatik aus der Apokalypse war sprödes Material für die Sprache der künstlerischen Anschauung; wer das eine wollte, konnte im anderen nicht völlig befriedigen. Im Vordergrunde zu beiden Seiten des Brunnens links und rechts haben sich zwei vielköpfige Gruppen versammelt, links knieende Propheten in burgundischer Tracht, hinter ihnen, aufrecht stehend, alttestamentliche Könige und Erzväter. Rechts knieen die Apostel in idealen Mänteln, hinter ihnen stehen Geistliche im Ornat, vom Papste bis zum Mönche hinunter. Ganz in der



Fig. 12. Die Anbetung des Lammes, Mittelbild des Genter Altars, untere Reihe. Gent, S. Bavo.

Ecke sieht Huberts wohlbekannter Kopf mit einer Wendung nach rechts zum Bilde heraus; neben ihm steht Johann, er ist älter geworden. Man weiß nicht zu sagen, welche von beiden Gruppen die schönere ist. Sie haben übrigens jede ihren besonderen Augenpunkt (ziemlich in der Mitte) und könnten ein Bild für sich abgeben, auf dem man das farbige Helldunkel dann noch mehr bewundern würde. Im Mittelgrunde, gerade über diesen vorderen Gruppen, nahen langsamen Schrittes dem Altar des Lammes seliggesprochene Märtyrer, rechts männliche, links weibliche, sie kommen aus dem Waldesgrunde hervor, wie die Pilger und Einsiedler der Flügelbilder, und sind im Maßstab und in der Farbe wohlgetroffen. Unser Blick aber geht höher bis an die Umrisse dieser frischen, blühenden Baumlandschaft, hinter der noch Kirchen und Städte hervorragen und Berge, in deren Hochthäler man förmlich hineinsieht. Denn der Horizont der Landschaft ist wieder ganz hoch genommen, und von oben her fällt unser Blick auch auf den Tisch des Lammes und in den Wasserspiegel des Brunnens, aber die Figurengruppen sehen wir nicht aus der Vogelperspektive, sondern vom Fußboden her, auf dem sie fest mit ihren Füßen stehen. Dieser öftere Wechsel des Standpunktes ist ja ein Fehler, aber er gab der Kunst viele Vorteile, ohne ihn hätte sie nicht alles, was sie wollte, auf einer solchen Tafel zeigen können. Und als etwas ganz neues hat man nun diese Naturschilderung anzusehen, die Ausführlichkeit der Dinge von der Blume bis zu dem einzelnen Stein oder dem Blatt der Vordergrundspflanze. Hier ist beobachtetes und mit Liebe dargestelltes Leben, wo das Mittelalter etwas Allgemeines und immer Wiederholtes, eine abkürzende Konvenienz für das lebendige Mancherlei hatte. Wie auf diesem Bilde die Linienführung der Eyckschen Schule gleichsam bloßgelegt erscheint, so mußte bei der ihr eigenen Behandlung der Luftperspektive auf einer so großen Fläche der Mangel an bildmäßiger Gesamthaltung noch mehr auffallen. Die Liebe, die die Maler jedem Einzelnen zuwenden — nichts soll zu kurz kommen, nicht der Apfel am Baum — hat es wohl zunächst veranlaßt, daß sie das Verschwimmen der Gegenstände und ihre Abtönung nach dem Hintergrunde zu zwar beachten, aber nicht hinlänglich eintreten lassen. Im eigentlichen Hintergrunde wohl, obschon auch da oft die Zeichnung zu scharf ist, als ob die Ferne in einer ganz dünnen, klaren Luft stände, — weniger aber auf geringe Entfernungen, so daß sich der Mittelgrund nicht recht vom Vordergrunde loslöst. Dieses vor allem giebt unserer „Anbetung des Lammes" mit der weiten Mittelfläche etwas Landkartenhaftes. Historisch gestimmte Betrachter, vollends wenn das Unvollkommene in ihnen das Gefühl der Rührung weckt, könnten geneigt sein,

in dieser [illegible] einen Vorzug zu finden. Aber sie beruht doch auf Unkenntnis, auf einer nicht ganz ans Ziel gelangten Beobachtung, die einem späteren Zeitalter vorbehalten blieb.

Und hiermit hängt noch etwas anderes zusammen. Ganz oben in der Mitte schwebt die Taube. Ihre Strahlen fallen langgezogen und glänzend (aber nicht in Blattgold) auf die einzelnen Partien des Bildes; als ob sie unseren Blick leiten und uns überzeugen sollten, von da komme das Licht, und wirklich sehen wir, wenn wir einem solchen Strahl von oben her folgen, es auch unten im Dunkel hell aufblitzen, und wir könnten uns wohl glauben machen, was der Künstler in Gedanken ausdrücken wollte, ein wirkliches himmlisches Jerusalem wäre auf dem Bilde erreicht. Aber die Beleuchtung kommt von der Seite, von vorne und von rechts, und der Himmel, den wir oben gemalt sehen, leuchtet für sich, klar, neutral, ohne Wirkungen in die Landschaft herunterzusenden. Die Maler der Eyckschen Schule haben Sinn für die Wirkung des Lichtes in geschlossenen Räumen, sie freuen sich am Strahlen, Glitzern und Spiegeln, an blanken Gegenständen, an Wasserflächen und an Schlagschatten, aber die Natur im Freien zeigen sie uns immer in der gleichen kühlen Tagesbeleuchtung, die Probleme atmosphärischer Stimmung kommen für sie erst später an die Reihe und zunächst sehr bescheiden (Memling auf der „Kreuzigung" des Lübecker Dombildes).

Man möchte nun noch über den Anteil der beiden Brüder an dem Altarwerk eine Vorstellung haben. Nicht nur der Entwurf des Ganzen, sondern auch die Anlegung der meisten Teile werden wir Hubert zuschreiben, denn sonst hätte nicht in der Inschrift er den Ruhm des Schöpfers für sich allein haben, und Jan als Vollender bescheiden daneben hergehen können. Sicherlich gehören Hubert die Tafeln mit den großen Figuren, also die ganze obere Innenseite und außen die beiden Stifterbildnisse, wahrscheinlich auch die zwei inneren Flügel mit den Reitern und das Meiste auf dem Mittelbilde. Jan gehört sicher die Außenseite, soweit nicht Gehilfen dabei thätig gewesen sind, namentlich die Interieurs der oberen Reihe, ferner auf der inneren Seite ohne Zweifel die Landschaft des Mittelbildes und die beiden rechten Flügel mit den Einsiedlern und Pilgern. Daneben wird er vielerlei im einzelnen vollendet und weiter ausgeführt haben, wofür die Helldunkelbehandlung nur im allgemeinen die Richtung, aber keine bestimmte Grenze geben kann. Als er Ende 1429 von seiner Reise aus Portugal und Spanien zurückgekehrt war, hatte er für die Arbeit am Altar bis zu dessen Aufstellung noch zwei Jahre zur Verfügung.



Fig. 13. Das Ehepaar Arnolfini, von Jan van Eyck. London.

Nach dieser Zeit, da das Altarwerk mit dem Lamm Gottes in der Kapelle des Stifters in Gent aufgestellt wurde, lebte Jan van Eyck noch acht Jahre, vornehmlich in Brügge. Wir besitzen von seiner Hand außer einigen undatierten zehn zwischen 1432 und 1439 datierte Bilder. Von der stillen Größe des Altarwerks hat seine Kunst nicht viel. Die „Madonna des Kanonikus van der Paele“, ein Altarbild mit zweidrittel lebensgroßen Figuren (1436, Brügge, Akademie) gehört nicht zu seinen ansprechenden Leistungen. Mutter und Kind sind häßlich und derb, von zufälliger Naturwahrheit, den beleibten Stifter empfiehlt rechts mit verlegener Gebärde ein linkisch gestellter gewappneter h. Georg, und gegenüber links steht der ganz in sein brokatenes Pluviale eingehüllte Donatian. Aber alle einzelnen Aeußerlichkeiten sind ganz außerordentlich schön gemalt, und dieses, eine der Miniatur nahekommende und doch nicht kleinlich wirkende Technik, wurde immer mehr Jans eigener, persönlicher Ruhm. Er war kein Kirchenmaler. Sein Berliner Christusbild von 1438 ist eine absichtlich steife, altertümliche, ganz unindividuelle Arbeit. Alte Berichterstatter erzählen nach längst verschwundenen Bildern von seiner höchst originellen Stoffwahl: ein Badezimmer mit Frauen in verschiedenen Stellungen, wobei ein Spiegel die von vorn dargestellten Gegenstände auch im Rücken faßte; Fischer, die eine Otter am Wasser fangen; ein mit seinem Buchhalter abrechnender Handelsherr; eine große Erdkarte mit ausgeführten Landschaften. Das konnten freilich Aufgaben sein für seine scharfe Beobachtung und die saubere, spitze Technik und das Helldunkel, welches die Dinge interessanter zu machen pflegt.

Heute giebt uns von dieser Originalität seiner Auffassung hauptsächlich das Bildnis **Arnolfinis**, eines lucchesischen Kaufherrn in Brügge, und seiner Gattin (London; Fig. 13) noch eine Vorstellung. Der kränkliche, zarte Mann ist in seiner ganzen geistigen Natur vorzüglich erfaßt, die Frau ist derber und gleichgültig. Die Art, wie sie dastehen in ganzer Figur und einander die Hand gereicht haben, in ihrem Schlafzimmer, umgeben von vielen mit Sorgfalt gemalten Gegenständen, einem weißen Pinscher, ausgezogenen Pantoffeln, einem Hohlspiegel mit ganz feinen Passionsszenen im Rahmen, dem Kronleuchter mit nur einer brennenden Kerze bei Tageslicht, das alles macht in der kräftigen Farbe und dem feinen Helldunkel einen so besonderen Eindruck, daß man tiefere Beziehungen (Verlobungsbild) in der Darstellung gesucht, mindestens aber ein nahes Verhältnis zwischen dem Besteller und dem Künstler angenommen hat, wozu die eigentümliche Inschrift Johannes de Eyk fuit hic 1434 allerdings auffordert. Das Gemälde hat berühmte Vorbesitzer ge-



Fig. 14. Der Mann mit den Nelken, von Jan van Eyck. Berlin.

hatte. Ein ganz einfaches Brustbild Arnolfinis in einem mehr vorgerückten Lebensalter befindet sich in Berlin (Nr. 523 A).

Eine Reihe von schönen und zum Teil datierten Porträtbrustbildern, alle erheblich unter Lebensgröße, zeigt ihn uns als einen der größten Bildnismaler aller Zeiten. Sie sind immer in Dreiviertelansicht gegeben und nach links gewendet, die dem Betrachtenden zugewandte Seite steht im Halbschatten, die abgewandte im hellsten Licht, gegen den sich dann der dunkle, einfarbige Grund, den Jan deshalb immer wählt, ganz scharf absetzt. Alle Bilder stellen — mit Ausnahme des Bildnisses seiner Frau von 1439, in Brügge — Männer dar, und besonders die bejahrten sind mit den kleinen Merkmalen ihres Alters höchst subtil, treffend, aber ohne Kleinlichkeit geschildert, eindringlich und ernst aus der Tiefe ihres persönlichen Wesens heraus.

Zwei besitzt die Nationalgalerie in London: ein besonders individuelles mit schönen Händen von 1432 (Nr. 290); ein anderes von 1433 (Nr. 222), das einen jungen Mann mit einem turbanartig um den Kopf gewundenen roten Tuch darstellt, von auffallend freier und flotter Ausführung, ist jedenfalls später als jenes. — Zwei befinden sich in Wien: ein jüngerer Mann in schwarzer Mütze und dunklem Pelzrock mit einem Ring in der Rechten, Jan de Leeuw, 1436 — das Fleisch hat durch nachträgliche Trübung gelitten. Sodann ein Kardinal in rotem Rock mit weißem Pelzbesatz, von großer Lebenswahrheit und vortrefflichem Machwerk. Aber besser noch und lebendiger ist die zu diesem Bildnis gehörige Handzeichnung (Dresden), die einzige ganz sichere unseres Künstlers, mit Notizen über Farbe, woraus man sieht, daß Jan geradeso wie später Holbein bei der Aufnahme seiner Personen verfuhr. — Endlich das beste Bildnis von ihm, ein kleines Wunderwerk von Naturbeobachtung und allerfeinster Ausführung, die beinahe dem Gesamteindruck etwas geschadet hat, der „Mann mit den Nelken“ (Berlin; Fig. 14). Einfach ruhen die vielleicht etwas zu kleinen Hände auf der Tischplatte, auf der grauen Pelzschaube mit rotem Kragen liegt das von Philipp dem Guten gestiftete silberne Antoniuskreuz; das Höchste an Ausdruck und Ausführung ist in das Gesicht gelegt.

Soviel über seine Bildnisse. Wir sahen, daß die ernst gemeinte Kirchenmalerei nicht seine Sache war. Wohl aber hat er ihre Gegenstände in kleinerem Format gegeben und dann mit der höchsten Feinheit ausgeführt. Bisweilen macht diese Kunst einer mit bloßen Augen kaum noch hinlänglich zu würdigenden Detailmalerei ein solches Bild mehr merkwürdig als anziehend, wie eine kleine grau in grau gemalte unvollendete Tafel von 1437



Fig. 15. Die h. Barbara, von Jan van Eyck. Antwerpen Museum.

(Antwerpen; Fig. 15), auf der die h. Barbara vor ihrem Gefängnisturme sitzt im weithin gespreizten, hartbrüchigen Kleiderrock, mit kurzen, vom Winde aufgeblähten Haaren, ohne allen persönlichen Reiz, aber mit er-



Fig. 16. Madonna mit dem Kanzler Rollin, von Jan van Eyck. Paris.

staunlicher Sicherheit gezeichnet. Und nun erst der Hintergrund mit den Bauleuten und dem vielen kleinen Landschaftsdetail, alles ohne Stimmung und ohne den Flug einer höheren Phantasie, lauter Proben der Kunst eines Meisters, der vor sein Publikum, die kunstliebenden Herren des Hofes, tritt und sich im stillen sagt: Das kann ich, als ikh kan.

Viel mehr poetischen Reiz haben seine kleinen Madonnen. Manchmal sind sie in der Art religiöser Genrebilder gegeben. Stehend vor einer Blumenhecke an einem schimmernden Brunnen, darüber halten zwei schwebende Engel einen roten, goldgestickten Teppich (1439, Antwerpen). Oder auf dem Thron sitzend mit dem Kinde an der Brust, in einem romanischen Gemach (Frankfurt, Städel, aus Lucca, der Vaterstadt Arnolfinis, stammend); das Bild ist von höchster Feinheit in Zeichnung und Farbe, — der Mantel Marias ist rot, der Fußteppich rotbraun, aber das Ganze hat einen grünlichen, warmen Ton — und enthält vielerlei für Jan charakteristische Einzelheiten: links ein Butzenfenster, auf dessen Sims zwei Aepfel liegen, gegenüber in einer Nische Becken, Flaschen u. s. w., auf den Wangen des Thronsessels vier kleine romanische Löwen aus blankem Metall. — In einem ähnlichen Raume sitzt die Madonna in der Mitte eines ebenso vollendeten Flügelaltars in Dresden; links Michael mit dem Stifter, rechts Katharina, außen die Verkündigung grau in grau. Weniger fein ausgeführt und wohl nicht eigenhändig ist eine in einer gotischen Kirche stehende Madonna (Berlin Nr. 525 C), obwohl von höchstem Reize namentlich wegen des warmen, von links einfallenden Lichtes. Die Tafel ist der linke Teil eines Diptychons, denn der Augenpunkt liegt ganz nach rechts, und dahin blickt auch die Madonna; das setzt eine rechts anschließende Tafel voraus, etwa mit dem Stifter. Die bis an den Scheitel des Gewölbes reichende Figur ist verhältnismäßig zu groß, eine oft angewandte Verschiedenheit des Maßstabes, die uns bereits bei der „Verkündigung“ auf dem Genter Altar begegnete (S. 14).

Keine dieser kleinen Kirchenmadonnen ist datiert. Auch nicht das hier abgebildete kostbare Bildchen des Louvre (Fig. 16) mit dem Kanzler Philipps des Guten, Rollin, als Stifter. Die Madonna ist zart, vornehm und etwas gleichgiltig, wie oft bei Jan, das Kind besonders natürlich. Die romanische Loggia ist von duftigem Helldunkel erfüllt. Zwischen den Säulen mit Übergangskapitellen hindurch sieht man auf die schönste Stadtlandschaft, die ein Niederländer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemalt hat; das Stadtbild ist unbekannt, der Innenraum und die Landschaft haben verschiedenen Horizont. — Diesem feinen Bilde, dem sich von den bisher betrachteten an Qualität nur die Frankfurter und Dresdener Madonnen vergleichen lassen, steht sehr nahe ein etwas größeres, wahrscheinlich für eine Kirche gemaltes Breitbild (Paris, Gustav Rothschild), von dem die linke Seite, so gut es möglich war, hier abgebildet worden ist: die Madonna mit einem Kartäuser als Stifter und der h. Barbara (Fig. 17); auf der rechten Seite steht

die h. Elisabeth, hinter ihr sieht man dieselbe Landschaft, wie auf der Madonna des Louvre. Der Madonnentypus ist derselbe, wie dort und auf den Bildern in Frankfurt und Dresden, die Loggia ebenso wie im Louvre und in Dresden, der Teppich wie in Dresden. Das Rothschildsche Bild ist von großer Farbenpracht, die Beleuchtung nicht dämmerig, wie auf dem Louvrebilde, sondern tageshell.



Fig. 17. Madonna mit dem Kartäuser (linke Hälfte), von Jan van Eyck. Paris, Rothschild.

In merkwürdiger Weise kehren einige Hauptbestandteile des Rothschildschen Bildes auf einer kleineren Tafel in Berlin (Nr. 523 B; Fig. 18) wieder. Der Stifter ist dieselbe Persönlichkeit, nur, wie es scheint, etwas älter, die Barbara ist lebloser, die Madonna hat die Haltung der Elisabeth des Rothschildschen Bildes. Die Landschaft ist die des Louvrebildes und der rechten Hälfte des Rothschildschen, sie hat ebenfalls einen besonderen, höheren

Horizont und ist, abgesehen von den etwas ungeschickten Wölkchen, von vollendeter Feinheit und Klarheit. Man hat das Berliner Bild meistens ebenfalls dem Jan gegeben, doch sind schon früh Zweifel an seiner Urheberschaft laut geworden, und bewährte Kenner haben ihre Meinung mehr als einmal



Fig. 18. Madonna mit dem Kartäuser. Schule Jan van Eycks. Berlin.

geändert. Wie kommt ein Meister von dem Range Jans dazu, für denselben Stifter ein Bild zu malen und dabei die anderen entsprechenden Figuren des Rothschildschen Bildes so zu benutzen, daß alles vereinfacht, das ornamentale Detail weggelassen wird, nichts verbessert, aber vieles kümmer=

freundlich ist schon der allgemeine Eindruck des Raumes, links mit der geöffneten Klappe unter dem rautenförmig verglasten Fenster, und rechts dem Blick auf die Landschaft durch eine geöffnete Thür. Die Figuren sind steif, die Köpfe wenig lebendig, und an der Behandlung der Gewandfalten sieht man, daß man keinen Meister ersten Ranges vor sich hat. Aber die Ausführung ist höchst sorgsam, die Farbenwirkung fein, im ganzen kühl (Marias Mantel ist dunkelblau), trotz warmer Töne: Hieronymus Mantel und die Rückwand des Baldachins sind von demselben leuchtenden Rot, und der Fußteppich entspricht ganz dem der Madonna von Lucca Jans. — Geringer in der Ausführung sind zwei Altarflügel von 1452 (Berlin). Auf dem einen ist oben die „Verkündigung" dargestellt in einem traulichen Zimmer mit Landschaftsdurchblick durch die Thür und zwei Fenster, unten, im Freien, die „Geburt Christi" mit den anbetenden Eltern, wiederum freundlich ansprechend, aber im Figürlichen wenig bedeutend. Der andere Flügel enthält ein „Jüngstes Gericht", als Ganzes roh, aber mit vielen Einzelheiten, die an die Schule erinnern. — Ein Halbfigurenbild endlich von 1449: der heilige Eligius in seinem Laden zwei jungen Bürgersleuten einen Ring zuwägend (Köln, Oppenheim), nicht sehr gut erhalten und namentlich von leerem Gesichtsausdruck, ist wegen der an Jan erinnernden Stoffwahl interessant. Es handelte sich offenbar um ein Bildnis von Brautleuten oder einem jungen Ehepaar, und die Auffassung gab nun Anlaß, neben einem dritten Porträt alles mögliche Goldschmiedewerk anzubringen, und auch auf dem Tische noch einen Hohlspiegel aufzustellen, in dem ein anderes Paar nebst der Straßenfront sichtbar wird.

Für den größten Maler der Niederlande galt neben Jan van Eyck sein etwas jüngerer Kunstgenosse Rogier van der Weyden (1399/1400 bis 1464), wie man ihn in Brüssel nannte; in seiner Heimat Tournai hieß er de la Pasture. Jan war der Maler des Hofes und der feinen Welt, sein Nebenbuhler aus dem benachbarten französischen Sprachgebiet mit dem leichter erregbaren Blute wurde der Maler für das gesamte Volk, das durch seine Stoffe, aber auch durch seine Art, sie aufzufassen, mehr ergriffen wurde. Die van Eyck hatten keine biblische Geschichte gemalt, sondern nur einzelne Gestalten dargestellt, nur auf dem Mittelbild des Genter Altars hatten sie eine große ernste Schaustellung auf einer ziemlich gelehrten dogmatischen Unterlage gegeben. Rogier nahm zum Stoff seiner Bilder die Osterpassion,

die neben dem Weihnachtsevangelium alle einfachen Menschen von jeher am tiefsten gerührt hat, und während auf den Bildern der van Eyck keine einzige lebhafte Bewegung zu finden ist, kein traurig oder freudig erregtes Gesicht, nur Ruhe und gleichmäßiger Ausdruck, erfaßte Rogier seine Passionsszenen mit der Wärme eines Teilnehmenden: er ließ seine Menschen trauern, weinen, in Schmerzen beinahe verzweifeln, und alles das zeigte er höchst



Fig. 20. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid, Escorial.

natürlich auf ihren Gesichtern und, so gut er es konnte, auch in den Gestalten und ihren Bewegungen. Solche Bilder mußten möglichst deutliche Figuren und einen größeren Umfang haben. Gleich eines seiner frühesten bekannten Kirchengemälde, eine Kreuzabnahme mit lebensgroßen Figuren auf Goldgrund, für eine Brüderschaft in Löwen (jetzt in Madrid, Escorial; Fig. 20), giebt uns diese von der Eyckschen ganz verschiedene Auffassung. Es muß einen großen Eindruck gemacht haben, und es hat mit seinen vielen Schulkopien (zwei in Madrid, eine in Berlin mit der Zahl 1488, andere ander=

wärts) die Malerei der folgenden Zeit bis ins 16. Jahrhundert hinein beeinflußt. Derselbe Gegenstand ist noch einmal in kleinerem Maßstabe und dabei roher ausgeführt worden als Mittelstück des Edelheerschen Altars (Löwen, S. Peter), dessen linker Flügel mit dem Stifter und dessen Söhnen und Schutzheiligen auch eine vlämische Inschrift und die Zahl 1443 enthält.

Die große schmerzliche Bewegung, die die ganze Szene durchzieht, hat es auch zu mancherlei kommen lassen, was geradezu häßlich ist. Dahin gehört die schlotterige Haltung der mit Kleidern behängten Magdalena oder die Entsprechung in den Linien des Christuskörpers und der ohnmächtig hingesunkenen Maria. Aber etwas wie dieses fällt dem Volke nicht auf, und jene Magdalena wird es sogar rührend finden. Die nähere Prüfung eines verwöhnten Auges bringt dagegen eine unangenehme Regelmäßigkeit der Komposition zum Bewußtsein: links Johannes, rechts Magdalena, dazwischen eine höhere Mitte, und in jedem Zwischenraum zwei Füllfiguren, — wie in einem Relief gestellt, ohne Tiefe, und die Hauptpersonen könnten wir uns wohl als plastische Figuren denken. Diese Anordnung und dazu die scharfe Deutlichkeit des Ausdrucks erinnern uns daran, daß in Rogiers Heimat Tournai tüchtige Bildhauer in einheimischem Marmor arbeiteten (S. 9); unter ihren Werken war der junge Maler aufgewachsen. Er bringt gern einzelne kleine Skulpturen an, umzieht auch ganze Bilder mit einem in Stein gedachten figurierten Rahmenwerk (Fig. 24) und verrät in den klaren Umrissen und in seiner Vorliebe für scharfes Detail in den Formen etwas von der Art des Bildhauers.

Als er die „Kreuzabnahme" begann, vielleicht um 1440, war er längst Stadtmaler in Brüssel, mindestens seit 1435, und dort erhielt der nun bereits berühmt gewordene Mann seine Aufträge aus Löwen. Jan van Eyck war gerade gestorben. Dessen technisches Können hatte er sich, soweit es ihm für seine ganz anderen künstlerischen Absichten nötig schien, angeeignet, aber in einem Schulverhältnis zu ihm hat er nicht gestanden; schon ehe er nach Brüssel kam, seit 1432 war er in Tournai als selbständiger Meister thätig gewesen. Sein romanisches Temperament und eine auf heftigere Gemütserregung zielende Auffassung, ein neuer Stoffkreis, der solchen Absichten günstig war, endlich schöne leuchtende Farben ergaben eine Kombination, die zwar unserem heutigen Kunstgeschmack nicht gerade als ein Fortschritt gegenüber den van Eyck erscheinen wird, aber ein Fortschreiten zu etwas neuem war es immerhin, und es erfaßte die Zeitgenossen noch mächtiger, indem

es in tiefere Schichten drang. Fortan werden wir bei jedem dieser vlämischen Maler fragen: wie steht er zu Rogier van der Weyden? Seine Einwirkung wird stets bemerkbar sein, seit Jan van Eycks gemessener Ernst zugleich mit der ebenmäßig vollendeten technischen Durchführung immer mehr verschwindet. Dieses Dramatische, wie wir es nun ja zu nennen pflegen, setzt pathetische Köpfe, vielfach wechselnde Stellungen, lebhaftere Bewegungen voraus. Der wachsende Anspruch und die gesteigerte Aufgabe verlangen mehr, als was die van Eyck gaben, und nicht allem kann die Darstellung genügen: Rogiers Nacktes ist mager (auf den Christuskörper der „Kreuzabnahme“ bezieht sich das nicht), die Figuren sind oft überschlank, die Bewegungen manchmal eckig, die Gesichter bisweilen verzerrt. Sowohl in dieser Hinsicht wie in Bezug auf die technische Durchführung sind die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten verschieden. Jan van Eyck pflegte seinen Meisterwerken die Künstlerinschrift als Ausdruck seiner eigenen Befriedigung zur äußeren Beglaubigung mit auf den Weg zu geben. Rogier bezeichnet sich nicht und hat allein das erwähnte Löwener Altarwerk datiert; zur Unterscheidung eigenhändiger Ausführung von Werkstattarbeit sind wir ganz auf das Machwerk angewiesen. Im ganzen genommen befriedigen uns seine Bilder kleineren Maßstabes mehr, weil mit ihrer detaillierten und etwas ängstlichen Ausführung das Befangene und Gebundene seiner Bewegungen besser im Einklang steht. Eine nach den Zeitabschnitten seines Lebens verschiedene Auffassung oder technische Ausführung läßt sich nicht feststellen; innerhalb der reichlich dreißig Jahre seiner Meisterschaft scheint seine Kunst ihre einmal angenommene Eigenart nicht mehr wesentlich geändert zu haben. Insbesondere bemerken wir mit Ausnahme eines einzigen Bildes bei ihm nichts von einer Einwirkung der Italiener. Wenn er also wirklich, wie man gewöhnlich annimmt, 1450 nach Rom zum Jubiläum gereist ist, so hat dieser Aufenthalt in seiner Entwickelung nicht viel bedeutet. Die Ueberlieferung darüber ist nicht ganz sicher. Gewiß ist nur, daß Rogiers Bilder in Italien sehr geschätzt wurden, wahrscheinlich auch, daß er in unmittelbarem Auftrage für Italien malte; schon 1449 bewunderte Cyriacus in Ferrara bei Lionello von Este eine Kreuzabnahme als Mittelstück eines Flügelaltars, wohl die früheste sichere Erwähnung eines bestimmten niederländischen Bildes in Italien.

Rogier van der Weyden ist Kirchenmaler in ausgesprochener Absicht, ob er nun seine Kunst auf großen für die Kirche bestimmten, oder auf kleineren Flügelaltären für die Hausandacht zeigt. Das bloß Liebliche und die kleinen weltlichen Zuthaten des Humors, womit uns bald darauf Hans

Memling so oft erfreut, hat er sich ferngehalten. Einmal zwar hat er auch in der Form eines solchen Flügelbildes einen weltlichen Gegenstand behandelt, in der Art der politischen Gemälde, mit denen Giottos Schüler und die Sienesen schon im 14. Jahrhundert die italienischen Stadtpaläste geschmückt hatten: vier große Leinwandtafeln auf dem Brüsseler Rathause stellten die Rechtspflege dar in Thaten eines sagenhaften Königs Herkenbald und des Kaisers Trajan; sie sind längst bei einem Brande untergegangen. Außerdem giebt Rogier auf seinen religiösen Bildern auch Porträts, z. B. der burgundischen Herzoge und anderer vornehmer Stifter, aber ein Bildnismaler vom Range Jan van Eycks ist er nicht geworden. Sein stark persönlicher Typus widerstrebte der individuellen Auffassung bestimmter Menschen, und sichere Porträts seiner Hand von einiger Bedeutung haben sich nicht erhalten.

Ausgesprochene Kirchenbilder, wie die „Kreuzabnahme“, sind ein für den Kanzler Rollin (S. 33) gemaltes Jüngstes Gericht (Beaune bei Dijon, Hospital), eine Kreuzigung (Wien), eine Darstellung der Sieben Sakramente für eine Kirche in Dijon (Antwerpen, Museum), sämtlich mit Flügeln. Namentlich dieses letzte Werk ist ausgezeichnet durch Auffassung und Ausführung, wenn auch diese nicht in allen Teilen eigenhändig gewesen ist. Rogier giebt nicht einfache biblische Geschichte, sondern, wie er es auch sonst liebt, einen lehrhaften Bildercyklus mit einzelnen biblischen Zuthaten. Die Figuren sind in das Innere einer gotischen Kirche gestellt — so hatte es ja schon Jan van Eyck bei einigen seiner kleinen Madonnen gemacht — die gut gezeichnete Architektur wirkt für sich, auf der mittleren Tafel des Werks sehen wir in das Hauptschiff einer Kirche bis unter den Scheitel des Gewölbes; die Seitenschiffe, die beiden Flügel, sind durch die obere Umrahmung etwas tiefer abgeschnitten. Sechs Sakramente sind in einzelnen Szenen je zu dreien auf die Flügel verteilt. Die Gruppen sind nach der Tiefe zu perspektivisch verkürzt, unter den Gewölbebogen schweben die bei Rogier oft wiederkehrenden schlanken Engel in langen Kleidern von verschiedener Farbe, über jeder Gruppe einer, mit lang herunterhängenden Schriftbändern. Der Hauptaccent liegt auf dem Mittelbilde, dem Sakrament des Altars (Fig. 21). Die Figuren sind etwas größer gehalten, und die Gruppe der Leidtragenden ist mit ganz bedeutendem Nachdruck behandelt. Hinten im Chor steht der Priester mit der Hostie in den erhobenen Händen; die Wirkung des Raumes mit dem einfallenden Licht und den vielen bunten Figuren ist hier besonders reizvoll. Die Frauen der vorderen Gruppe haben in Haltung und Bewegung und in der Sprache ihrer schmalen Hände eine



Fig. 21. Das Altarsakrament, von Rogier van der Weyden. Mittelbild des Triptychons im Museum zu Antwerpen.



Fig. 22. Madonna mit Heiligen, von Rogier van der Weyden. Frankfurt.

etwas gezierte Feinheit. Natürlicher und dabei sehr vornehm sitzt auf dem rechten Flügel ganz vorn eine aus dem Leben genommene Dame und liest in einem Buche. Rogier zeigt, verglichen mit den van Eyck, auch hierin

sein romanisches Blut: seine Frauen sind von dem verfeinerten Typus, der sich auf den französischen Skulpturen schon früh kenntlich macht. Als Ganzes



Fig. 23. Der h. Lukas, die Madonna malend, von Rogier van der Weyden. München.

müssen wir dies Altarwerk sehr hoch stellen; sein Eindruck ist feierlich, nordisch ernst, dabei lebhaft bewegend. Allerdings muß der Gefühlswirkung eine Art Abrechnung des Verstandes vorangehen, und der Betrachtende muß

sich in die Konvenienz ergeben, der es beliebte, dieses Vielerlei von Komposition gerade in diese Räume zu bringen. Die Niederländer verlegen heilige Versammlungen gern in die Kirche, und dies ist ein besonders merkwürdiges Beispiel.

Neben der Passion war für Rogiers Kunst der Marienkult ein günstiges Stoffgebiet. Es giebt von ihm einzelne Madonnen, allein in gotischer Umrahmung (Wien), oder mit Heiligen gruppiert. Ein äußerst feines kleines Bild der zweiten Art (Frankfurt, Städel; Fig. 22) ist offenbar für die Medizeer in Florenz (den älteren Piero und seinen Bruder Giovanni) gemalt worden, mit ihrem Wappen unten an der Brüstung, zwei Namensheiligen links und den Patronen des Hauses, Cosmas und Damian, rechts. In den Figuren hat es nichts mehr von dem zierlichen, ursprünglich aus der Gotik genommenem Schwunge, dagegen erinnert vieles an italienische Art: die Steinbrüstung mit der Blumenvase, der steinerne Stufenthron, der zeltartige Baldachin und vor allem die vornehme Gruppierung dieser „heiligen Konversazion", nur würde sie ein Florentiner in viel größerem Maßstabe gegeben haben. Und dann hätte kein Florentiner dem Flamländer diese Farbenpracht nachmachen können. Wie buntes Edelgestein aus einem Geschmeide funkeln uns in einzelnen Flecken die verschiedenen Lokalfarben entgegen, und hinter dem weißen Zelt wird noch Goldgrund sichtbar; die Gesamtwirkung ist mehr warm als kühl, trotz kalter Töne, Marias Mantel ist dunkelblau. Das Bildchen könnte, mehr als ein anderes von Rogier, dafür sprechen, daß er in Italien gewesen sei oder viele italienische Bilder betrachtet habe, so sehr hat er in diesem den Ton getroffen, der den Italienern zusagen mußte. — Ein andermal sitzt die Madonna in einem frühgotischen Gemach mit Durchblick in eine weite, lebendige Landschaft (München; Fig. 23). Sie selbst ist für Rogier nicht bedeutend, das Kind auf ihrem Schoße, wie gewöhnlich, nicht anziehend und steif in der Bewegung, der porträtierende Lukas jedoch gegenüber würdig und ausdrucksvoll; das Ganze ist frei gemalt und farbenreich, freundlich und höchst gefällig, der Gegenstand ist öfter wiederholt und nachgeahmt worden.

Viel früher und von besonders sorgfältiger Behandlung ist ein kleiner Marienaltar, der sich schon 1445 in Miraflores befand (Berlin Nr. 534 A), der aber, wie wir sehen werden, noch älter sein wird als 1438 und demnach das früheste datierbare Werk Rogiers ist. Die drei Darstellungen sind in gotische Bogen mit reichen plastischen Verzierungen eingeschlossen: links die Anbetung des Kindes, das auf Marias Schoße liegt, in der Mitte die

Beweinung Christi, der ebenfalls auf der Mutter Schoße ruht, und rechts die Erscheinung des Auferstandenen in ihrem Gemache. Diese letzte (Fig. 24)



Fig. 24. Christus erscheint Maria, von Rogier van der Weyden.
Flügel des Altars von Miraflores. Berlin.

ist von einer an das Empfindsame streifenden Zartheit der Auffassung: Maria hat eben noch der Trauer nachgehangen, sie kann's nicht glauben, was sie doch

sieht. Mit dieser Handbewegung des Auferstandenen empfiehlt Johannes der Täufer einen Stifter auf einem Altarflügel von 1438 des „Meisters von Flémalle“ (s. S. 63, Fig. 36), der auch sonst in einzelnen Motiven Rogier nachahmt. Hier wird man vollends Rogier für den Erfinder des Motivs halten müssen, und damit rückt der Altar von Miraflores über 1438 zurück. Unter jedem Bogen schwebt ein Engel mit Spruchband, in Durchblicken wird eine feine Landschaft sichtbar.

Diesem Marienaltar entspricht in der Anordnung und im Stil ein Johannisaltar (Berlin Nr. 534 B): Geburt Johannis, Taufe Christi, Enthauptung des Täufers, ebenfalls mit Landschaft. Diese ist im übrigen bei Rogier immer heiter, lachend, liebevoll ausgeführt und neutral beleuchtet, noch nicht zu dem leidvollen Inhalte der Figurenbilder gestimmt; das kommt erst später. In der Ausführung steht der Altar hinter dem von Miraflores zurück; er ist also kein durchaus eigenhändiges Werk Rogiers, sondern wenigstens zum Teil nur Schülerarbeit (eine Wiederholung in kleinerem Maßstabe in Frankfurt, Städel Nr. 67).

In dieser Hinsicht steht ein drittes Altarwerk höher (Berlin Nr. 535; Fig. 25, 26 und 27). Der Middelburger Altar ist offenbar mit Vorliebe von dem Künstler hergestellt worden, denn der Schatzmeister des Herzogs von Burgund, Bladelin, den wir als Stifter auf dem Mittelbilde sehen, verdiente es wohl, daß man sich um ihn Mühe gab: er hatte die Stadt Middelburg gegründet und stiftete nun auf den Hauptaltar der Kirche dieses Bild. Die Tafeln sind etwas größer und ohne die architektonische Einrahmung der beiden früheren Altäre, die Technik ist freier, aus etwas späterer Zeit. Die „Geburt Christi“ mit der anbetend knieenden Mutter ist hier so behandelt, wie sie die Umbrier und Florentiner seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts darzustellen pflegten, und unabhängig von ihnen die älteren Kölner Maler (Meister Wilhelm, Stephan Lochner). Von da kam der Typus nach den Niederlanden, und dies ist eine der ältesten ausgeführten Darstellungen; sie ist freundlich und angenehm. Auf den inneren Flügeln haben wir, infolge einer von unserem Künstler beliebten ganz besonderen Anreihung, links die Sibylle von Tibur, dem Kaiser Augustus die Madonna zeigend, und rechts die heiligen drei Könige, aber nicht in der gewöhnlichen Form der Verehrung, sondern das Christkind in einem Stern erblickend.

Von ebenso feinem Stil und wahrscheinlich aus derselben Zeit, dabei aber von einer noch festlicheren, großartigeren Haltung ist eine aus Köln stammende Anbetung der Könige mit der Verkündigung und der Dar-

stellung auf den Flügeln (München; Fig. 28). Die Maria, im Typus des Frankfurter Bildchens, ist wohl Rogiers schönste, sie ist viel weniger geziert, als er sie oftmals giebt, das Kind etwas alt, aber nicht unangenehm, die Könige in der sorgfältigen Pracht ihrer köstlich ausgeführten Gewänder treten voller Nachdruck auf, in dem knieenden ist Philipp der Gute, in dem mit dem Turban grüßenden Karl der Kühne dargestellt. Etwas Eckiges haftet zwar den Stellungen an, und den wohlthuenden Linienfluß gleichzeitiger florentinischer Bilder darf man in dieser nordischen Darstellung nicht erwarten, aber wir begreifen, daß die kräftige Schönheit eines solchen Bildes auch den Italienern gefiel, und unter den niederländischen Darstellungen des Gegenstandes verdient diese unbedingt den höchsten Preis. Dazu kommt die Landschaft in den Durchblicken, die zu den allerbesten gehört, sie ist mit ihrer sehr mannigfachen Figurenstaffage klar und scharf bis in die weiteste Ferne, was natürlich der kleine Maßstab unserer Abbildung nicht erkennen läßt. Die Köpfe des Gefolges sind ganz vorzüglich, eines Pagen mit dem Pokal und einiger älterer ernster Männer, die durch den Bogen zur Rechten hereintreten, sowie anderer, die voll Spannung hereinsehen. Das ist die Art, wie der Maler der Passionsbilder Weltliches darstellt, reich und vornehm, lebendig, aber ernst und feierlich. Sein Vorbild wird uns bei Memling wieder entgegentreten.

Auf Rogier van der Weyden folgen zunächst drei Haarlemer Maler: Dirck Bouts, Albert Ouwater und Geertgen van Sint Jans. Sie allein vertreten jetzt für uns die ältere holländische Malerei, deren Denkmäler meist untergegangen sind, und die beiden ersten wenigstens zeigen uns, wie dieser eine holländische Kunstkreis unter Rogiers Einfluß geraten ist. Dirck Bouts, den wir zuerst betrachten, ist nicht der älteste von den dreien, aber sein Charakter ist für uns am deutlichsten.

Dirck Bouts wurde gegen 1420 in Haarlem geboren, kam aber schon vor 1450 nach Löwen, wo er zuerst 1464 als Stadtmaler genannt wird, und starb daselbst 1475. Aus seiner älteren, Haarlemer Zeit besitzen wir nichts mehr. Erst in Löwen erfuhr er die Einwirkung Rogiers; sein frühestes datiertes Bild (1464) ist nur durch Manders Erwähnung bekannt. Bald darnach entstanden seine erhaltenen Werke. Wie Rogier für Brüssel, so malte er für Löwen im öffentlichen Auftrage (seit 1468) Gerichtsdarstellungen. Zwei erhaltene Bilder mit lebensgroßen Figuren (Brüssel, Museum)

zeigen Kaiser Otto III., der ein ungerechtes Urteil an einem verleumdeten Edelmann vollstrecken läßt, und wie er die Ehre des Hingerichteten gegenüber der Witwe wiederherstellt. Die Figuren sind ungemein lang und schmal,



Fig. 25. Anbetung des Christkindes, Mittelbild des Middelburger Altars, von Rogier van der Weyden. Berlin.

eckiger als bei Rogier, aber im einzelnen naturwahrer, mit guten Füßen und Händen, deren einförmiges Gestikulieren das hauptsächliche Belebungsmittel ist; die Stellungen sind steif, die Köpfe modellmäßig ausgeprägt, aber von sehr ähnlichem Typus und ohne den lebhaften Ausdruck Rogiers. Aber in der sicheren, scharfen Zeichnung zeigt Dirck Vorzüge, und in den tiefen, satten

Farben offenbart er als echter Holländer seine besonderen Eigenschaften; vollends durch das Zusammenstimmen dieser Farben und durch eine bei aller Deutlichkeit des Details bis in die Fernen des landschaftlichen Hintergrundes wirkende Luftperspektive, die Rogier nicht einmal erstrebt hat, überrascht Dirck





Fig. 26. Die Sibylle von Tibur. Fig. 27. Die h. drei Könige, den Stern verehrend.
Flügelbilder zu Fig. 25.

und erinnert schon an die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts. Trotz der eckigen Steifheit im einzelnen zeigen uns seine Bilder nach dem Gesamteindruck und in ihrem Kern doch auch bereits den geborenen weltlichen Genremaler, der ja Rogier eben nicht war, und dem gegenüber er beinahe konventionell erscheint.

Alle diese Eigenschaften finden sich auch auf einem für die Peterskirche in Löwen gemalten Altarwerk, laut Inschrift schon 1468 vollendet. Das Mittelstück enthält das Abendmahl (noch an Ort und Stelle; Fig 29), die inneren Flügel zeigen, jedesmal übereinander, „Elias in der Wüste“ und das „Passahfest“ (Berlin Nr. 533. 539), — „Abraham und Melchisedek“ und



Fig. 28. Anbetung der Könige, von Rogier van der Weyden. München.

die „Mannalese“ (München Nr. 647. 650). Wiederum fällt die gute Landschaft und die intime Charakteristik der Innenräume mit ihren Fenstern und Durchblicken auf. Die durchaus individuelle und rücksichtslose Darstellung der Menschen zeigt sich am deutlichsten da, wo die Einkleidung in das Holländische am besten gelingen mußte: bei der um ihr Passahmahl gestellten Judenfamilie und dem Abendmahl, das von der herkömmlichen Anordnung abweichend als häuslicher Vorgang aufgefaßt ist; das gotische Zimmer ist

sehr ausführlich behandelt, und einige Nebenfiguren, Porträts der stiftenden Brüderschaft und vielleicht auch des Malers selbst, tragen wesentlich mit zu



Fig. 29. Das Abendmahl, von Dirck Bouts. Löwen, Peterskirche.

dieser ganz anderen Auffassung bei. Man wird dieser etwas derben Art am ehesten gerecht, wenn man bedenkt, daß recht tüchtige und sogar be=



Fig. 30. Johannes der Täufer, von Dirck Bouts.
Flügel des Mechelner Altars. München.

deutende Nachfolger es für der Mühe wert hielten, sich etwas nach ihr zu richten. Zu ihnen gehört Memling, von dessen Figuren einzelne oft auffallend



Fig. 31. Auferweckung des Lazarus, von Ouwater. Berlin.

an Dirck erinnern, so daß manchmal bei der Bestimmung zweifelhafter Bilder die Wahl zwischen beiden schwanken konnte.

Es giebt noch einen zierlichen, freundlichen Flügelaltar (München, aus

Mecheln stammend) mit der „Anbetung der Könige“ als Mitte und Johannes dem Täufer und Christophorus auf den Flügeln. Die Anordnung der „Anbetung“ ist nicht ganz die übliche, die Haltung traulich und anmutend, die Figuren haben unverkennbar Dircks Typus. In der Landschaft auf den Flügeln (Fig. 30) zeigt sich der Künstler unübertrefflich: Porträtwahrheit in allem Detail, in Blumen und Blättern, dabei feine Abstimmung im ganzen, weiche Übergänge, Luftperspektive.

Albert Ouwater war älter als Dirck Bouts. Im 16. Jahrhundert wußte man nichts mehr über ihn. Haarlem hatte im spanischen Kriege furchtbar gelitten, wurde 1573, ganz verödet und verarmt, eingenommen und obendrein noch bald darauf von einem großen Brande heimgesucht. So konnte in Ouwaters Vaterstadt keine Spur von ihm bleiben. Mander rühmt eine Auferweckung des Lazarus in einer Architektur, hinten mit hereinblickenden Köpfen, die Spanier hatten das Bild damals mitgenommen, und erst in neuester Zeit wurde es in Genua wieder entdeckt (seit 1889 in Berlin; Fig 31). Es ist das einzige beglaubigte Werk des namentlich wegen seiner sorgfältigen Ausführung von den späteren gepriesenen, berühmtesten Meisters von Haarlem. Es kann bald nach 1450 gemalt worden sein und erinnert uns durch die lebhaftere Auffassung an die Art der Darstellung, die Rogier eingeführt hatte. Aber in der durchdachten, glücklich geschlossenen Komposition übertrifft es wohl die figurenreichen Bilder Rogiers alle, und doch ist es in vielen Einzelheiten wieder realistischer aufgefaßt. Seinem Landsmann Dirck Bouts gegenüber zeigt Ouwater ein wirkliches Schönheitsgefühl, und in den Farben und den Anfängen des Helldunkels nimmt er es mit jedem der älteren Niederländer auf, so daß uns aus diesem Bilde sein Ruhm verständlich wird.

Ouwater hatte einen Schüler, der, weil er im Johanniterhause zu Haarlem wohnte, Geertgen van Sint Jans genannt wurde. Er war kränklich, starb früh, erst 28 Jahre alt, und stand noch lange in einem ausgezeichneten Andenken als Künstler, obwohl seine Werke bald verloren gingen. Seine Thätigkeit fällt zwischen 1450 und 1460, in dieselbe Zeit also, der seines Lehrers Lazarusbild gehört. Von einem durch Mander beglaubigten Altarwerk, das er für die Johanniskirche in Haarlem gemalt hat, ist ein Flügel erhalten (Wien), in zwei Hälften auseinander gesägt: eine Beweinung Christi (Fig. 32), edel und beinahe vornehm komponiert mit lebendig gestellten und sehr naturwahren Figuren, und die „Verbrennung der Gebeine Johannis des Täufers“, eine vortreffliche Landschaft, über deren einzelne Pläne dichte Gruppen schöner, ernst blickender Männer verteilt sind, beide

Bilder in harmonischen, bräunlich abgetönten Farben gehalten. In den Farben sowohl wie in der ganzen Charakteristik und in den Kopftypen er-



Fig. 32. Beweinung Christi, von Geertgen van Sint Jans. Wien.

scheint er deutlich mit Ouwater und Dirck Bouts verbunden, und, verglichen mit den van Eyck, erinnert er, wie jene beiden, an die bewegtere Weise Rogiers. — Diesen beglaubigten Bildern entspricht auf das genaueste eine Darstellung der „heiligen Sippe“ in einem Kirchenraum mit allegorischen

Beziehungen auf das Sühnopfer Christi (Amsterdam, Reichsmuseum). Ehemals galt das Bild wegen seines allgemeinen Eindrucks als kölnisch, aber abge-



Fig. 33. Anbetung der Könige, von Hugo van der Goes. Florenz, S. Maria Nuova.

sehen von den spezifischen Haarlemer Kopftypen lehrt bei näherem Aufachten die Raumbehandlung und der Reichtum an genrehaften Motiven, sowie das Gehaben der einzelnen Figuren, wie sich ein Holländer von einem Kölner in der Darstellung dieses in Köln oft behandelten Gegenstandes unterscheidet.

Wenig später, als diese Haarlemer, wirkten zwei Maler, die aus Gent stammen, an der Stätte des Eyckschen Altars: Hugo van der Goes und Justus van Gent. Beide haben großen Ruhm hinterlassen, und aus ihrem Leben wird mancherlei berichtet. Sie sind auch dadurch interessant, daß sie zu



Fig. 35. Rechter Flügel zu Fig. 33.



Fig. 34. Linker Flügel zu Fig. 33.

Italien Beziehungen gewinnen. Aber der Blick in ihre künstlerische Entwickelung ist uns verschlossen, und zur Beurteilung ihres Kunstcharakters steht uns für jeden nur ein sicher beglaubigtes Werk zu Gebote.

Hugo van der Goes wird zwischen 1465 und 1475 in den Genter

Listen als Maler aufgeführt. Er war als Künstler sehr gefeiert und wurde viel für Dekorationen zu Festlichkeiten in Brügge und Gent und bei den burgundischen Fürsten beschäftigt. Später lebte er zurückgezogen in einem schön gelegenen, waldreichen Kloster, bis an sein Ende (1482) um seiner Kunst willen gesucht und hoch geehrt. In alten Berichten werden vielerlei Bilder von ihm genannt und nach einzelnen Eigenschaften gerühmt; besonders werden seine, scharfe Ausführung und zarte Züge in Darstellungen weiblicher Schönheit hervorgehoben. Zu diesem Bilde will der Eindruck seines uns erhaltenen Hauptwerks nicht ganz stimmen: einer Anbetung der Hirten mit Flügeln, auf dem linken der Stifter mit zwei Söhnen, auf dem rechten die Stifterin mit einer Tochter, jedesmal mit zwei Heiligen, alle in lebensgroßen Figuren (Florenz, S. Maria Nuova, Fig. 33. 34. 35). Veranlaßt durch Nachrichten über des Malers große Fruchtbarkeit, hat die neuere Forschung die Spuren seiner Thätigkeit in den vorhandenen Bildervorräten weiter verfolgt, und drei oder vier solcher Zuweisungen sind auch wahrscheinlich. Da aber die Bestimmungen auf dem beglaubigten Hauptwerk beruhen, und dieses die fraglichen Bilder an Bedeutung überragt, so werden wir besser diesem allein unsere volle Teilnahme widmen.

Tommaso Portinari, ein in Brügge angesessener Vertreter des Bankhauses der Medici, der auch dem Herzog Philipp dem Guten seinen Kredit zur Verfügung stellte, hatte es für die Kirche jenes Spitals bei dem Maler bestellt, und es ist, wie der flandrisch-französische Hut der Stifterin lehrt, nicht etwa in Italien, sondern in Gent oder Brügge gemalt worden und zwar, da 1468 Beziehungen zwischen Tommaso und Hugo urkundlich erwähnt werden, etwa um diese Zeit. Es zeigt auch keine Spur italienischen Einflusses, etwa durch toskanische Vorbilder. Das Motiv der anbetenden Maria auf dem Mittelbilde war zwar in Italien beliebt, aber auch in den Niederlanden, vielleicht von Köln her (S. 48) bekannt geworden. Es ist ein nordisches Bild. Nach Mander wäre Hugo Jan van Eycks Schüler gewesen, aber das ist unmöglich, da er erst um 1430 geboren wurde. Im allgemeinen hat er sich an dem Genter Altar gebildet, aber die besondere Erscheinung dieses Bildes ist ganz anders. Die lebhaftere Darstellung der verwundert und gespannt hereinschauenden Hirten kann uns an Rogier erinnern, aber Hugo ist derber, klobiger in seiner deutlichen Zeichnung; seine Engel sind schmächtig und nicht schön, das Christkind ist mager und häßlich, der Maria fehlt die Anmut der Madonnen Rogiers, und wir finden auf dem Ganzen auch nichts von dem Freundlichen und Seelenvollen, was so oft auf Memlingschen Bildern liegt.

Aber das Naturwüchsige und Knorrige, wodurch Hugo viel mehr an Dirck Bouts erinnert (nur nicht in den einzelnen Typen!) im Kontrast mit der treuherzigen Phantastik dieser unbehilflichen knienden, schwebenden oder flatternden Engel mit ihren buntschillernden Flügeln, hat doch einen eigentümlichen Reiz. Alle Nebendinge von der Ferne bis in den Vordergrund sind auf das feinste ausgeführt; der Boden erscheint abschüssig, weil der Horizont ungeschickt genommen ist. Die Farben sind kräftig, aber, zum Teil infolge von Verputzung und Übermalung, nicht warm und leuchtend, die Schatten sehr grau, die Gesamthaltung ist trübe und kalt.

Das war jedenfalls einst anders, als das Bild nach Florenz geschickt wurde, und es fand bei den Toskanern, die für alles Naturwüchsige damals das höchste Interesse hatten, gewiß viele Bewunderer. Unter diesen war auch Ghirlandajo, der, als er seine vornehmere Anbetung der Hirten für die Kapelle Sassetti malte (1485, I, S. 244), einzelne Stücke Hugos ins Italienische übertrug.

Besonders werden in Florenz die ausdrucksvollen, individuellen Flügelbilder gefallen haben, obwohl darauf die Heiligen in ihrem Maßstabe noch zu sehr die Stifter überragen, — und auf der weiblichen Seite finden wir auch die unserem Maler nachgerühmte Anmut oder wenigstens Zierlichkeit wieder. Die Stifterin ist in tiefvioletten Sammet gekleidet, die höchste Zier ist für die Toilette der Magdalena aufgewandt: mattgraues Kleid mit Gold zu einem Überwurf von weißem, geblümtem Damast. Dahinter gute Landschaft mit winterlichen Bäumen und dem Zug der Könige als Staffage.

Gerade in diesen Jahren arbeitete **Justus van Gent** in Urbino (1468 bis 1474). Federigo III. hatte ihn, wie ein vertrauter Zeuge erzählt, aus Flandern kommen lassen, weil er in Italien keinen guten Ölmaler fand. Er ließ sich von ihm für seine Bibliothek alte Philosophen und Heerführer in großen Idealporträts malen (28; je 14 jetzt im Louvre und im Palast Barberini), an denen man leicht eine mehr italienische Haltung erkennt, die an Melozzos allegorische Darstellungen der Wissenschaften und Künste erinnert. Auch das einzige komponierte Bild, das von Justus erhalten ist, ein **Abendmahl** für eine Brüderschaft in Urbino (1474 vollendet; jetzt in der dortigen Galerie, Nr. 46) macht wenigstens in seiner überlegten Anordnung und in einzelnen Stellungen und Bewegungen diesen Eindruck. Die Auffassung ist ungewöhnlich. Christus schreitet durch die vom Tische aufgestandenen Jünger hin, halb knieend, halb gehend, und reicht ihnen den Kelch. Die Köpfe, mit Ausnahme des Christuskopfes, und die Hände der

unterlebensgroßen Figuren sind gut, die Gewandfalten eckig, die Grundlage des Typus ist flandrisch, etwas an Dirck Bouts erinnernd. Die Farbe war einmal sehr schön, aber das Bild ist jetzt vernachlässigt; es war nicht möglich, eine genügende Abbildung zu geben. Das Interessanteste daran ist seine Eigenschaft als Denkmal dieser so frühen Verpflanzung eines Niederländers nach Italien, — unter den Anwesenden ist auch außer dem Künstler selbst noch Federigo III. und ein venezianischer oder persischer Gesandter dargestellt — was aber Justus van Gent künstlerisch war, darüber sagt es eigentlich doch nicht viel, und was später nach seinem italienischen Aufenthalt aus ihm wurde, und was er vorher war, davon wissen wir nichts.

Alle diese Maler sind jünger als Rogier van der Weyden, und haben die Neuerungen seiner Kunst zur Voraussetzung, einige zeigen seine Einwirkungen deutlicher als die anderen, einer nur giebt ein ganz reines, ungebrochenes Bild seines Einflusses, indem er mit Rogiers Mitteln einzelne noch höhere Wirkungen erreicht, als dieser. Es ist ein namenloser Meister, allem Anschein nach ein reiner Flamländer, denn seine Bilder haben nichts Holländisches, und etwas jünger als Rogier. Dieses Meisters Bilder gingen früher meist unter dem Namen Rogiers, bis man erkannte, daß sie sich durch gewisse, allen gemeinsame Eigenschaften absondern und einer anderen Persönlichkeit gehören müssen.

Der Meister hat zwar im allgemeinen, namentlich in den weiblichen Figuren, Rogiers Typus, aber in seinen höchsten Leistungen übertrifft er ihn noch an Vornehmheit, ausgesuchter Feinheit oder Innigkeit. Bewundernswert sind alsdann seine Hände. Ferner finden sich bei ihm porträtartig aufgefaßte Männer, die über Rogiers Vermögen gehen und an Jan van Eyck hinanreichen. Körperformen zeichnet er oft unrichtig, ihm liegt hauptsächlich an der bekleideten Figur; dabei ist er reich an Einfällen und Motiven. Er hat eine Vorliebe für behaglich eingerichtete Wohnzimmer mit reichlichem Mobiliar, kleinem Gerät und Blumen, mit Statuetten an der Wand, mit geöffneten Fenstern, Landschaftsdurchblicken und einfallendem Licht. Lichtwirkungen interessieren ihn überhaupt im Gegensatz zu Rogier, er modelliert auch in Helldunkel wie Jan van Eyck, und mit so großem Erfolg, daß die bunten und kalten Farben, die er liebt, durch die Führung von Licht und Schatten eine einheitliche und feine Stimmung erhalten; der Ton bleibt kühl, aber er wirkt nicht mehr unangenehm.

Ein Hauptwerk dieses Meisters ist ein Flügelaltar der Gräfin Merode in Brüssel*): die „Verkündigung" in einem gotisch ausgestatteten Wohnzimmer;





Fig. 36. Stifter mit Johannes dem Täufer, Fig. 37. Die h. Barbara,
vom Meister von Flémalle. Madrid.

*) Weshalb man ihn eine Zeit lang den Merodemeister nannte. Seit die Gräfin ihren Schatz verschlossen hält und auch keine Abbildung gestatten will, ist sie jener Ehre verlustig gegangen, und fortan heißt der Anonymus nach den Frankfurter Tafeln der Meister von Flémalle (Tschudi).

links kniet das Stifterpaar im Freien vor einer halb geöffneten Thür, rechts sitzt in einem besonderen Zimmer Josef und verfertigt Mausefallen, die er



Fig. 38. Die h. Veronika, Fig. 39. Madonna,
vom Meister von Flémalle. Frankfurt.

an einem Straßenfenster zum Verkauf ausgestellt hat. Das feine Werk vereinigt alle vorhin erwähnten Eigenschaften. Am meisten fällt die fortgeschrittene

Verweltlichung der heiligen Geschichte auf, die Häufung des Äußerlichen und Alltäglichen, wo noch die van Eyck sich mit Einzelheiten begnügten (Maria der „Verkündigung“ am Genter Altar, Fig. 6).

Ganz denselben Charakter zeigen zwei hier abgebildete Flügel, zu denen das Mittelstück nicht mehr erhalten ist (Madrid, Prado). Auf dem linken (Fig. 36, inschriftlich 1438) kniet der Stifter, ein bekannter kölnischer Kirchenrechtslehrer, Werl, in brauner Franziskanerkutte, vor einer vom Hauptraume her geöffneten Thür (wie die Stifter des Merodealtars), hinter ihm steht sein Patron in rotem Mantel über violettem Gewand, mit einer Rogier entlehnten Handbewegung (S. 48); der Hohlspiegel erinnert an Jan van Eyck; für ein solches Kunststück hätte Rogier keinen Sinn gehabt. Der rechte Flügel mit seiner weit vollständigeren Ausstattung (Fig. 37) entspricht dem Mittelstück des Merodealtars: Barbara liest in ihrem allerliebst behaglichen Wohnzimmer bei loderndem Kaminfeuer und geöffnetem Fenster sorglos in ihrem Buche, während draußen an ihrem Gefängnisturm gemauert wird; glitzerndes Metall an Geräten, scharf einfallendes Licht und Schlagschatten, ein aufgehängtes Handtuch, alles das ist wieder in Jan van Eycks Geschmack (S. 15).

Aber der Meister kann auch feierlich und ernst heilige Geschichte geben; wo sich die Verweltlichung nicht schicken würde, z. B. in einem kleinen „Christus am Kreuz“ mit Johannes und vier Frauen (seit 1892 in Berlin). Da finden wir neben Rogiers Formen eine ganz eigentümliche Anordnung und einzelne besondere Züge: Johannes, der sich abgewandt hat, so daß man noch sein Profil sieht und dahinter die Finger einer Hand. Sämtliche Hände sind überhaupt mit großem Bedacht für den Ausdruck des Ganzen verwendet.

Nur ein Werk konnte bis jetzt bis an seinen Bestimmungsort zurückverfolgt werden, drei aus der Abtei Flémalle in Belgien stammende Tafeln (Frankfurt, Städel), die zwei hier abgebildeten inneren Flügelbilder (Fig. 38 und 39) und die Außenseite eines dritten, eine grau in grau gemalte „Dreifaltigkeit“ mit einem eigentümlichen Motiv: Christi linke Hand greift nach der Seitenwunde. Alle drei Tafeln sind von der höchsten Qualität; die beinahe lebensgroßen Figuren sind breit, aber ohne Vernachlässigung der Einzelheiten auf eine flotte Wirkung hin gemalt, die Farben sind kräftig, bunt, in der Zusammenstimmung kühl. Maria in weißem Kopftuche und weißem, graublau abgeschattetem Mantel über weißem Kleid, steht vor einem Wandteppich von rotblauer Seide, die Muster sind überall durch reichliches Gold hervor-

gehoben. Offenbar war dem Künstler die Wirkung dieser köstlichen Stoffe die Hauptsache, nebenher geht ein besonderer kleiner geistiger Zug: der Blick des Kindes ins Weite an det Brust der Mutter vorüber. — Veronika ist als ältere Dame der wirklichen Gesellschaft gegeben in einer ausgesuchten Toilette, mit weißem Schleier und Kopftuch, in rotem Mantel, neben dem noch etwas Blau vom Kleide sichtbar wird, unten am Saum und vor den grünen Hängeärmeln; Weiß und Blau wiederholen sich auch neben Gold in dem Wandteppich. Das besondere Motiv liegt in dem äußerst zierlich mit spitzen Fingern gehaltenen, durchsichtigen Tuch, man sieht alle seine Legefalten, und darüber hinweg geht der Blick der würdigen Dame kummervoll ins Unbestimmte. — Der Meister von Flémalle ist kein Schöpfer im höheren Sinne, aber ein höchst geistreicher Künstler!

Rogiers größter Schüler ist Hans Memling, er steht ihm und Jan van Eyck in der Höhe und nach dem Umfange seiner Leistungen etwa gleich. Von dem einen nimmt er die erschöpfende Technik mit allen Hilfsmitteln der Verfeinerung, von dem anderen das tiefere Sentiment, und durch diese Verbindung erweitert er das Gebiet des in der Kunst Darstellbaren und bereichert es mit ganz neuen Erscheinungen. Aber er kennt auch alle seine anderen Vorgänger und ist in ihrer Verwertung glücklich (Dirck Bouts) und dadurch in seinem Vorrat von Typen und Motiven reich und mannigfaltig. Die meisten seiner Bilder haben kleine Figuren und miniaturartige Ausführung. Er ist kein reiner Flamländer, und mit Rogier verglichen erinnert er oft mehr an einen Holländer oder einen Deutschen. Er stammt vom Rhein, aber woher? Vielleicht aus Mainz. Er kennt Köln und Basel, wie man aus seinen Ursulabildern sieht. Er ist also jedenfalls an der westlichen Grenze, zwischen Deutschland und den Niederlanden, zu Hause. Sein Name war schon im Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien berühmt, und viele Bilder wurden auf ihn getauft. Aber über seine Person weiß schon Mander nichts sicheres mehr zu berichten. Gewiß ist nur, daß er schon vor 1478 nach Brügge kam, wo er hauptsächlich thätig war, und daß er dort vor 1495 starb. Seine Anfänge setzt man um 1460, kurz vorher war er noch Rogiers Schüler, er mag um 1430 geboren sein.

Aus seiner früheren Zeit haben wir keine sicheren Werke, und im strengsten Sinne beglaubigt sind nur die Bilder, die sich noch im Johan-

nishospital zu Brügge befinden, oder die aus dem dortigen Julianusspital stammen; sie verteilen sich auf einen zehnjährigen Zeitraum (1479 bis 1489). Außerdem sind noch einige, aber nicht sehr viele, durch ihre Beschaffenheit sicher oder wahrscheinlich. Wir gehen von jenen ersten aus.



Fig. 40. Verlobung der h. Katharina, von Memling.
Mittelbild des Johannisaltars im Spital zu Brügge.

Das früheste und das einzige, auf dem sich Memling mit seinem Namen bezeichnet hat, ist ein ganz kleiner Flügelaltar, gestiftet von dem Kellermeister Floreins van der Riest 1479, mit einer Anbetung der Könige als Mittelstück (Brügge, Johannisspital). Auffallend ist, daß sich der beinahe Fünfzigjährige hier noch ganz an seinen Lehrer Rogier hält, dessen figurenreichere,

großartigere Darstellung (Fig. 28) er abgekürzt und etwas intimer gestaltet hat. Rogiers Köpfe sind durchweg energischer, Memlings Madonna ist von einer beinahe leblosen Regelmäßigkeit. Die Farbe ist nicht kräftig, sondern zart und etwas verwaschen, der Hintergrund äußerst subtil, auf der Straße sieht man einen kleinen Schimmelreiter, ein Wahrzeichen, das Wauters auf achtzehn Memlingschen Bildern nachgewiesen haben will. Die Flügel zeigen innen die „Geburt Christi“ und die „Darstellung“, außen Johannes den Täufer und Veronika, alles in delikatester Ausführung. Den höchsten Preis verdient hier die „Darstellung“: vier trotz ihrer Kleinheit großartige Figuren in geschlossener Komposition in einer hohen frühgotischen Kirche mit vorherrschendem Rundbogen und mit durch die Thür und zwei Fenster einfallendem Licht. Das ist nicht mehr Rogier van der Weyden, sondern bereits der echte Memling und die Vorstufe zu dem dritten Bilde des Ursulakastens — „Ankunft in Rom“ — wo eine derartige noch reichere Versammlung außen vor eine Kirche gestellt ist.

Eine ganz andere Tonart hat Memling angeschlagen auf dem Mittelbilde eines größeren Altars von 1484 mit den Flügelbildern der Stifter, des Bürgermeisters Moreel von Brügge und seiner Gemahlin (aus dem Julianusspital, jetzt im Museum zu Brügge). Die Flügel haben Schaden gelitten, und ihre Außenseiten sind wahrscheinlich erst 1504 bemalt worden. Auf dem Mittelbilde sehen wir drei kühn und groß aufgefaßte Einzelgestalten, den Christophorus, mit einem ebenfalls besonders gut geratenen Christkinde, zwischen zwei anderen Heiligen, in einer naturwahren Flußlandschaft. Das Ganze wirkt streng und großartig; Figuren und Landschaft zeigen viele schöne Einzelheiten.

Milde und weich wiederum ist die Verlobung der h. Katharina, das Mittelstück eines noch etwas größeren Flügelaltars (Brügge, Johannisspital; Fig. 40), auf dessem Rahmen die nicht authentische Datierung 1479 nicht richtig sein kann, denn der reife Stil und die äußerst delikate Technik verweisen das Werk mindestens in die Nähe des Christophorusaltars. Die „Verlobung der Katharina“ ist ganz regelmäßig komponiert, aber die Strenge wird gemildert durch den eigentümlichen Reiz der Figuren und ein den Raum auf das feinste abstufendes Helldunkel. Die beiden Johannes zu den Seiten des Thronhimmels erinnern noch an Rogier, die drei Frauen und die beiden Engel haben ganz Memlings eigenen Liebreiz; Katharina und Barbara, sowie auch der orgelspielende und der das Buch reichende Engel sind durch den Gegensatz der Kleidung wirksam gehoben.

Die Anmut der Frauen ist Memlings eigene Neuheit; bei Jan van Eyck sind nur die Männerbilder vollendet und erschöpfend, bei Rogier die Frauen wohl fein und vornehm, aber nicht so naiv und treu, wie bei Memling. Alles Beiwerk und die Durchblicke sind von höchster Vollendung. — Auf derselben Höhe stehen die Darstellungen der Flügel: auf der Seite des



Fig. 41. Martin van Nieuwenhove, von Memling. Brügge, Johannisspital.

Täufers die „Enthauptung", vor einer feinen Straßenperspektive mit hohem Horizont, so daß man bis in die Ferne diese haarscharfe Ausführung verfolgen kann; auf der Seite des Evangelisten „Johannes auf Patmos", wo die Visionen zu wahren Wunderwerken der Feinmalerei Anlaß gegeben haben, z. B. oben Gottvater unter den vierundzwanzig ihn verehrenden Ältesten in einem kreisförmig eingerahmten architektonischen Interieur, unten in einer bewölkten Ebene vier Reiter und anderes, und die Persönlichkeit

des aufachtenden Johannes voller Empfindung. — Nicht so gut erhalten wie diese inneren sind die äußeren Seiten der Flügel: zwei Brüder und zwei Schwestern des Spitals, knieend, jedesmal mit zwei Namensheiligen.

Es folgt der ganz kleine Klappaltar des Martin van Nieuwenhove von 1487: auf der Tafel rechts (Fig. 41) das Bild des dreiundzwanzigjährigen Besitzers, lebenswahr und voll natürlicher Kraft in einem durchleuchteten Kirchenabschnitt mit vielerlei Einzelheiten, einem Glasfenster mit dem Bilde des Namensheiligen, darunter im Durchblick Landschaft. Auf der linken Tafel in einem ebenso intim gehaltenen Raume die Madonna als Brustbild, graziöser als auf der „Anbetung“ (S. 68), aber doch altertümlich steif. Es sollte ein kleines Andachtbild sein, und Martinus steht ja auch gerade und ernst in seinem Kirchenstuhl. Das Christkind ist dasselbe wie auf der einen Schmalseite des Ursulakastens und auf dem Mittelbilde des Johannisaltars (Fig. 40), einen größeren Reichtum an Modellen hatten die älteren Niederländer höchstens bei Männern, — nebenbei dürfte sich daraus für diese Bilder eine annähernd gleiche Zeit ergeben.

Der Ursulakasten ist durch keine Inschrift datiert, wird aber durch die Zeit seiner Aufstellung (1489) als letztes dieser im Johannisspital befindlichen Werke erwiesen (Fig. 42). Dieselbe Legende, die vierzig Jahre vorher Stephan Lochner in Köln mit in sein Dombild verarbeitet hatte, die in Venedig gerade jetzt Vittore Carpaccio in neun prunkvollen Kostümdarstellungen zu behandeln sich anschickte, hat Memling auf sechs halbmeterhohen Tafeln, die in einen gotischen Reliquienbehälter, je drei auf einer Langseite, eingelassen sind, erzählt, naiv in der Erfassung der Hauptmomente und mit einer so reizenden Umständlichkeit des Details, mit soviel Anmut in der Darstellung des Weiblichen und so fein in der technischen Ausführung, daß der Ursulakasten unter allen seinen Werken eine Abteilung für sich bildet.

Die Erzählung beginnt mit der „Ankunft in Köln“ (Fig. 43), einem freundlichen zeitgeschichtlichen Gesellschaftsbilde. Ebenso intim wirken durch die Einpassung des Figürlichen in die Landschaft die zwei nächsten Tafeln: die „Landung in Basel“, Schiffe, dahinter die Stadt, sehr ähnlich dem ersten Bilde, — und die „Ankunft in Rom“: der Papst empfängt mit seinem Gefolge die Jungfrauen an den Stufen der Kirche, drinnen sieht man Taufe, Beichte, Abendmahl, außen geht der Blick über den Köpfen der Figuren hinweg in eine Straßenperspektive. Dies dritte Bild ist trotz der Fülle seiner Gegenstände gut und klar komponiert, es macht sogar eine bei-

nahe großartige Wirkung. Das vierte, „Abfahrt von Basel“, das erste auf unserer Abbildung (Fig. 42) ist ebenfalls noch von großer Anmut, auf den



Fig. 42. Der Ursulakasten im Johannisspital zu Brügge.

zwei letzten, mit den Martyrien während der „Rückfahrt“ und bei der „Ankunft in Köln“, genügen die pfeilschießenden Soldaten und die getroffenen

Jungfrauen, die dem Künstler am allerschwersten geworden sein mögen, unseren Ansprüchen am wenigsten. Die Ausführung ist überall sorgsam und



Fig. 4[illegible]. Landung der h. Ursula in Köln, von Memling.
Vom Ursulakasten im Johannisspital in Brügge.

sein, der Farbenauftrag schmelzartig und leuchtend. Dasselbe gilt von den Bildern der Giebelseiten, einer etwas langgezogenen Ursula, die mit ihrem

Mantel die Jungfrauen deckt (Fig. 42), und der sehr gut geratenen Madonna. Viel geringer sind die Medaillons auf dem Dache; dergleichen überließ ein Meister Gehilfenhänden.

Diese bezeugten Werke Memlings lassen ihn uns als einen ungemein



Fig. 44. Frau des Bürgermeisters Moreel, von Memling. Brüssel.

vielseitigen Künstler erkennen, und es ist nicht nur dem Stoffe nach neues, sondern auch eine eigene Auffassung, wodurch er sich gegenüber Jan van Eyck und Rogier van der Weyden auszeichnet; er ist weniger feierlich, weltlicher und heiterer als Rogier, wärmer und gemütvoller als Jan. Nach seiner ganzen Art mußte er auch für das Bildnis geeignet sein, und es werden ihm thatsächlich viele Einzelporträts zugeschrieben, alles Brustbilder

mit kurzem Büstenabschnitt, unter Lebensgröße und von feinster Ausführung. Aber nur wenige darunter sind sicher, wie die des Ehepaares Moreel, der Stifter des Altars von 1484 (S. 68, Brüssel, Museum, aus dem Julianusspital zu Brügge). Hier ist wieder gerade das Porträt der Frau (Fig. 44) ein Zeugnis seiner besonderen Begabung, wie für Jan van Eyck seine Männerbildnisse: der Kopf, dreiviertel nach links, im hohen flandrischen Hut (hennin) mit Schleier, steht in vollem Licht gerade vor einem Fensterausschnitt mit Landschaft, die zum Teil erst durch den Gazeschleier hindurch sichtbar wird.

Es ist anzunehmen, daß sich unter dem bekannten Bildervorrat noch weitere Werke Memlings befinden, als die man ihm an den einzelnen Orten zuzuweisen pflegt. Unter diesen selbst sind aber nur wenige zweifellos und unbestritten. Ein Meister, der in seiner Darstellungsweise so verschieden sein kann, wie Memling, läßt sich eben ohne eine äußere Beglaubigung nicht so leicht feststellen. Mit diesem Vorbehalt gehen wir noch an drei ihm zugeschriebene hervorragende Werke.

Zunächst betrachten wir um des reizvollen Gegenstandes und der zarten Ausführung willen die Sieben Freuden Marias in einzelnen, über eine auseinandergezogene Landschaft verteilten Szenen auf einer breiten, niedrigen Tafel (München). Die Art erinnert an die Ursulabilder. Wir geben daraus die „Anbetung der Könige“ (Fig. 45). Der Gegenstand ist gegenüber dem Bilde von 1479 (S. 67) noch ein wenig mehr vereinfacht, die Ausführung nicht so subtil, die Durchblicke auf die Straße und die Porträts fehlen; die der früheren Darstellung am meisten entsprechende Mittelgruppe ist hier noch freundlicher geworden. Ein ähnliches Bild, jedoch mit den „Leiden Marias“, d. h. in derselben Art angeordneten Passionsszenen, befindet sich in Turin, aber es ist, wie man aus den Maßen sieht, nicht das Gegenstück zu dem vorigen. Da indes die beiden Gegenstände nach der Auffassung der Zeit zusammengehörten, so muß sie Memling öfter gemalt haben, und auf diese Weise sind uns Stücke aus zwei verschiedenen Altarwerken erhalten.

Das Lübecker Dombild, 1491 datiert, wird allgemein für echt gehalten, es ist dann Memlings spätestes bekanntes Bild, und bei dem großen Format und den vielen Feldern — es ist ein Altar mit Doppelflügeln — wird man von vornherein geneigt sein, Gehilfenhände vorauszusetzen. Am glücklichsten wirken, auf den Flügeln, vier große, einzelne, männliche, echt Memlingsche Heiligengestalten, jede für sich in einer Architektur mit Helldunkelbeleuchtung stehend. Das Hauptbild, eine „Kreuzigung“ mit über

dreißig Figuren, hat einen sehr hohen Horizont und bringt es trotz vielen einzelnen Schönheiten, Frauengruppen und Köpfen, doch zu keiner bildmäßigen Wirkung. An derselben Überfüllung leiden die inneren Flügelbilder: die „Kreuztragung" und die „Grablegung"; sie sind beide verbunden mit anderen Passionsszenen, die in kleinerem Maßstabe den Hintergrund einnehmen, und diese



Fig. 45. Ausschnitt aus den „Sieben Freuden Marias", von Memling. München.

mittelalterliche Vollständigkeit der Erzählung wirkt hier formell geradezu bedrückend. Es ist schwer begreiflich, daß das ein Künstler so gewollt hat, der in seinen jungen Jahren ein so deutlich empfundenes Bedürfnis nach Zwischenräumen, nach Luft und Licht zwischen den Figuren erkennen läßt. Aber trotz alledem und mitten im Gedränge finden sich kleine Memlingsche Eigentümlichkeiten, z. B. hinter einem Reiter ein auf dem Pferde hockender Affe, den ein Junge neckt, auf dem Mittelbilde.



Fig. 46. Die Himmelspforte. Flügel des Weltgerichts-altars in der Marienkirche zu Danzig.

Noch größere Bedenken erweckt der Flügelaltar in der Marienkirche zu Danzig. Die Portinari in Brügge (S. 60) hatten ihn für Florenz bestimmt, das Schiff aber, das ihn hinbringen sollte, wurde unterwegs gekapert, und Sixtus IV. hielt den Vorfall für wichtig genug, um den Übelthäter, einen Danziger Kapitän, der den Altar nun in die Marienkirche stiftete, in den Bann zu thun. Das geschah 1473. Daß das Bild von Memling gewesen sei, sagt kein Gewährsmann, und seit 1815 hat man es den verschiedensten Künstlern zuerteilt, bis endlich Hotho auf Memling kam; dem hat Schnaase, der es genau kannte, lebhaft widersprochen. Auf dem Mittelstück einer hohen Tafel ist das „Weltgericht" dargestellt: oben sitzt in einem Halbkreis von Heiligen und größer, als diese, Christus, unten steht, ebenfalls ganz groß, Michael der Seelenwäger, umgeben von zahlreichen kleinen Figuren Auferstandener. Die Flügel enthalten das „Himmelsthor" und die „Hölle", beide wieder mit großenteils nackten Gestalten. Das vor 1473 und jedenfalls während eines Zeitraumes von mehreren Jahren gemalte „Weltgericht" (die Zahl 67 auf einem



Fig. 47. Madonna mit Engeln und Heiligen, von Gerard David. Rouen, Museum.

Grabstein des Mittelbildes kann sich auf das Gelübde oder den Anlaß zur Bestellung beziehen) wäre für Memling ein sehr frühes Bild, und es nimmt hauptsächlich wunder, daß er diese an mehr als fünfzig Figuren erprobte gute Behandlung des Nackten nicht wieder zeigt. Man würde wohl



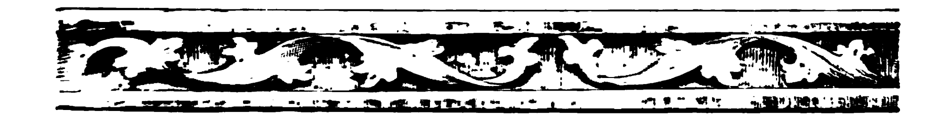
Fig. 48. Stifter mit drei Heiligen, von Gerard David. London.

auch nicht gerade an ein Jugendwerk denken, wenn man das Bild ohne Gedanken an Memling betrachtete, denn es macht namentlich in der Komposition und in den Stellungen der nackten Figuren den Eindruck der Reife und Sicherheit. Am ehesten könnte man den späteren Memling in den köstlichen kleinen geflügelten Musikanten der Himmelspforte zu er-

kennen meinen, weswegen dieses liebenswürdigste Stück hier mitgeteilt wird (Fig. 46). Demselben Motiv werden wir noch auf einem Kölner Bilde begegnen, und es wäre möglich, daß der Gedanke aus Köln stammt. Unser niederländisches Bild ist viel realistischer und reicher in allem Detail, in den Figuren sowohl wie in der Architektur. Das Danziger Altarwerk jedoch für das bedeutendste Werk Memlings erklären (Waagen) heißt verkennen, auf welchen Zügen eigentlich Memlings Bedeutung und sein besonderer Ruhm beruht.

Gerade diese anmutigen Eigenschaften Memlings hat noch auf der Grenze der beiden Jahrhunderte ein tüchtiger Schüler zum Ausdruck gebracht. Gerard David, ein Holländer (aus Ouwater), wurde, während Memling im Johannisspital arbeitete, in Brügge eingeschrieben (1484) und starb daselbst 1523. Im Auftrage des Magistrats malte er zwischen 1488 und 1498 zum Andenken an ein in Brügge abgeurteiltes Amtsverbrechen zwei Gerichtsbilder: die Verurteilung und die Hinrichtung des Sisamnes (unter Kambyses nach Herodot; Brügge, Museum). Außerdem ist noch ein Hauptwerk von ihm sicher beglaubigt, eine breite Tafel, das Mittelstück eines Altars, von 1509 (Rouen, Museum; Fig. 47): die Madonna inmitten zweier Engel und einer Reihe weiblicher Heiligen, dahinter Köpfe der Stifter. Ein äußerst liebliches Andachtbild, nicht übertrieben devot und nicht affektiert, sondern verschwiegen und einfach, nur belebt durch die Grazie der niederblickenden Köpfe und die leise bewegten Hände, dabei in der Ausführung vollendet. Das Christkind ist natürlich und holländisch-zierlich, im Gesichtsausdruck, wie üblich, weniger angenehm als die älteren Kinder.

Neuerdings ist man auf diesen sympathischen Maler aufmerksamer geworden, und man hat ihn auf einer Anzahl von Bildern wiedererkannt. Seine angenehme, einfache Art, die Stimmung seiner Figuren und Landschaften und eine äußerst sorgfältige, weich modellierende Technik zeigt am besten ein aus dem Dom zu Brügge stammender vereinzelter Flügel von 1501 mit dem Kanonikus de Salviatis als Stifter zwischen drei Heiligen (London; Fig. 48). Diese kleine Gruppe ist ganz frei und scheinbar zufällig gestellt und durch eine meisterhafte Lichtführung plastisch gehoben und herausgearbeitet. Mit diesem freundlichen Eindruck wollen wir von den großen niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts Abschied nehmen.



2. Altköln.

Allgemeines. Der sogenannte Meister Wilhelm. Stephan Lochner: das Dombild. Die Bilder namenloser Meister (S. Severin, Marienleben, Lyversbergische Passion, Bartholomäus- und Thomasaltar, Sippenaltar. Anton Woensam.

Während im 15. Jahrhundert in den Niederlanden die Kunst durch Beziehungen zu dem burgundischen Hofe und dem französischen Adel gefördert wurde, beruhte sie in Deutschland durchaus auf dem Bürgertum der Städte; einzelne fürstliche Gönner traten erst gegen Ende des Jahrhunderts hervor, und der deutsche landsässige Adel, dem das Mittelalter seine Litteratur verdankt hatte, nahm an dieser aufblühenden künstlerischen Kultur nicht mehr teil. Am frühesten, noch vor den van Eyck, erwachten die neuen Regungen in Köln, die Kunst nahm hier ihr eigenes, ganz bestimmtes Gepräge an, und in der Menge des Geschaffenen reicht keine andere deutsche Schule an die Betriebsamkeit der kölnischen Maler heran. Die romanische und die gotische Architektur hatte in diesen Gegenden auf lange hinaus für Kirchen gesorgt, sie übernahm auch weiterhin das ganze Gebiet der plastischen Dekoration, für eine selbständige Plastik bestand kein Bedürfnis. Das künstlerische Verlangen sprach sich ganz in Tafelbildern für den Kultus und die häusliche Andacht aus. Kulturhistorisch genommen ist es gewiß eine merkwürdige Erscheinung, wie die Stadt der Kirchen und Kapellen, der tiefsinnigen Mystiker und der reichen Kaufleute eine Malerei hervorruft, in der alle bewegenden Kräfte rein aufgehen, und die daher in einer mehr als hundertjährigen Lebenszeit bis zuletzt ihren Charakter deutlich bewahrt: stille Andacht, hohe Würde und zu Ehren der Kirche reichlichen weltlichen Glanz. Denselben Mystikern, die ihren Anhängern den Anblick frommer Bilder empfahlen, erschien die himmelansteigende Pracht der großen Kirchen als Übermut und wider das den Menschen von Gott gesetzte Maß, und zu der Zeit, wo man

alle diese strahlenden Bilder malte, blieb der Bau des Kölner Domes liegen. Aber die kölnische Malerei mit ihrer festen, unverlierbaren Eigenart paßte doch, so scheint es, nur für diesen Boden, auf dem sie gewachsen war. Sobald sie mit anderen Kunstkreisen in Berührung kommt, nimmt sie von ihnen äußerliche Eigenschaften an, Farbe und Landschaftshintergrund von den Niederländern, einzelne Formen und Bewegungen aus Oberdeutschland (Schongauer), aber im Grunde ihres Wesens verändert sie sich nicht, die Typen, der Aufbau und der Gesamteindruck behalten immer ihre bestimmte, leicht kenntliche Art. An den wichtigsten Aufgaben der nächsten Zeit, der Entdeckung der Landschaft, der Darstellung des vertiefen Raumes und der überzeugenden, realistischen Auffassung der darin handelnden Menschen haben die Kölner nicht mitgearbeitet. Sie haben fortan mehr empfangen als gegeben. Was sie hatten, genügte ihnen, um auszudrücken, was sie wollten; mehr brauchten sie nicht; man meint ja aus ihren Gestalten dieses stille Genügen, die glückliche Ruhe des inneren Genießens herauszufühlen. Wie leicht konnte das durch äußere Eindrücke gestört werden! Ein bestimmender Einfluß aber auf andere Kreise, selbst auch nur ein Anstoß zu eigener kräftiger Entwickelung war nicht zu erwarten. Der geschichtliche Verlauf dieser kölnischen Malerei wird sehr einfach sein.

Wir befinden uns noch im Mittelalter, da leuchtet schon in der Kunstweise des sogenannten Meisters Wilhelm etwas auf an zarter, individueller Schönheit, wie wir es bisher nicht gesehen, die Belebung erfolgt so leise und allmählich, daß wir oft unsicher werden: ist das schon Frühlicht oder nur ein besonders schönes Abendrot? Fünfzig Jahre später zeigt sich uns, mit einer ganz anderen Auffassung, die greifbare, ganz konkrete Erscheinung des „Dombildes" und dahinter Stephan Lochner, ein bestimmter Meister, nicht mehr ein Schul- oder Gattungsname, der einzige zugleich, über dessen Persönlichkeit etwas bekannt ist. So etwas, wie dieses Bild, hätte dazumal keiner in deutschen Landen malen können. Aber das war auch der Höhepunkt der kölnischen Malerschule. Nach 1450 nimmt der niederländische Einfluß zu, unbekannte, für uns namenlose Maler schaffen zum Teil bis in das 16. Jahrhundert hinein tüchtig gemalte, farbenfrohe Werke, aber am Oberrhein, in Schwaben und in Franken zeigten die Künstler damals schon mehr Energie und mannigfaltigeren Ausdruck, mehr Züge, aus denen etwas werden konnte, und in den Niederlanden leistete die Kunst ja bereits lange auch in Wirklichkeit viel mehr. So blieb Köln, das mit seinem unverminderten Wohlstand und den Hilfsmitteln einer sehr entwickelten geistigen und litterarischen Kultur die bildende Kunst hätte pflegen und fördern können, hierin hinter

anderen Landschaften zurück. Dies Verhältnis hatte sich schon vor 1500 entschieden. Den bedeutendsten Maler aber des 16. Jahrhunderts, durch dessen





Fig. 49. Madonna mit der Wickenblüte nebst Flügelbildern. Altkölnische Schule. Köln, Museum.

Werke wir auch an Köln erinnert werden, den „Meister vom Tode der Maria“, wird keiner noch zu der kölnischen Schule rechnen wollen.

Die Limburger Chronik rühmt unter dem Jahre 1380 einen Maler zu Köln, Wilhelm, als den besten in allen deutschen Landen, der „malet

einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebt", und Kölner Urkunden nennen zwischen 1358 und 1380 einen Maler Wilhelmus (von Herle bei Aachen), an den Zahlungen geleistet werden; 1378 lebt er nicht mehr, seine Werkstatt wird jedoch von Hermann Wynrich aus Wesel, dem Gatten seiner Witwe, übernommen, der zwischen 1390 und 1413 in Köln thätig ist. Diesem „Meister Wilhelm" schrieb man seit den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts trotz dem Widerspruche einzelner Forscher einige sehr zerstörte Wandmalereien aus dem Rathause (jetzt im Museum) und eine ganze Reihe von Tafelbildern zu, deren hervorragendstes die „Madonna mit der Wicke" ein kleiner Altar mit Flügeln (Fig. 49) ist. Die Limburger Chronik konnte schwerlich einen Maler als lebend erwähnen, der nach den Urkunden 1378, vielleicht auch schon früher gestorben war, dieser Wilhelm von Herle kann also nicht der Wilhelm der Chronik sein. Zu der gotischen Typik der Freskenreste, die man um 1370 gesetzt hat, stimmt ferner der Stil der „Madonna mit der Wicke" nicht, er weist erst auf die Zeit um 1400 hin, also ein Menschenalter nach Wilhelm von Herle. Das wäre nun gerade die Zeit, wo Hermann Wynrich thätig war, und diesem hat man darum in neuester Zeit die „Madonna mit der Wicke" und die gleichartigen Bilder geben wollen, wobei man zugleich an einen „Hermann von Köln" unter den Malern Philipps des Kühnen in Dijon erinnerte, so daß also die burgundische Skulptur (S. 5) mit unter die anregenden Kräfte des neuen malerischen Stils in Köln zu rechnen wäre (Firmenich-Richartz). So zerfließt die Gestalt des Meisters Wilhelm ins Ungewisse, und der wirkliche Neuerer wäre ein anderer gewesen, als er. Das Sichere bleibt also nur der ganz bestimmte neue Stil der „Madonna mit der Wicke" und der sich an sie anschließenden Bilder, bei deren Betrachtung wir der Kürze wegen die Bezeichnung des Meisters Wilhelm als Schulbegriff beibehalten.

Die „Madonna mit der Wicke" unterscheidet sich schon für den ersten Blick von einer niederländischen, etwa des Jan van Eyck, durch die rundliche Form der Stirn, des Kinns, des ganzen Gesichtsumkreises. Sie giebt dem Kopfe etwas ungemein liebliches, und weil ferner alles Einzelne, was in unangenehmer Weise an die Züge eines bestimmten Menschen erinnern könnte, unterdrückt worden ist, so erhalten wir den Eindruck eines großen, beinahe überirdischen Liebreizes, kein Schema, sondern ein wirkliches Wesen, nur erhöht und verschönt. Der Bau des Körpers ist unter der Faltenhülle kaum zu erkennen, aber leicht und natürlich ist die Haltung der Arme und Hände, der linken aufgelegten und der rechten, die ohne Ziererei die Blüte anfaßt.

hier sechs Darstellungen aus dem Marienleben: die „Geburt Christi“, die „Verkündigung an die Hirten“, diese beiden noch etwas ornamentartig stilisiert, — das „Bad des Christkinds“, ganz intim, die „Anbetung der Könige“ und die „Darstellung im Tempel“, beide stark abgekürzt und auf das Nötigste beschränkt, endlich die „Flucht nach Ägypten“ (Fig 51).



Fig. 52. Gruppe aus dem Paradiesgärtlein. Frankfurt, Städtisches Archiv.

Scharf charakterisieren, auch mit den kleinsten Zügen etwas ausdrücken, wie Giotto schon hundert Jahre vorher that, das kann Meister Wilhelm nicht, er kann nur zu solchen hinlänglich deutlich reden, die seine Geschichten schon kennen, und die Beschränkung auf wenige Figuren geschah wohl weniger absichtlich, um dieser Deutlichkeit willen, als aus dem Unvermögen, vieler Gestalten Herr zu werden. Vom Körper sehen wir nur gerade soviel, wie nötig ist; das Seelische ist die Hauptsache. Sechs Passionsszenen (in der

Mitte) von der „Geißelung“ bis zur „Auferstehung“ sind viel weniger günstig. Auch sie bestehen sämtlich nur aus den nötigsten Personen, das Unkörperliche und Unbewegliche fällt hier weit stärker auf, der Typus Meister Wilhelms bleibt erkennbar. Offenbar verstand die Kunst dieses Meisters nur Existenz, nicht Handlung wiederzugeben. Wenn er seine Gegenstände auf irdischen Boden stellt, so bleibt ihm doch das Sanfte und Sinnende, und alles Weltliche kann sich höchstens im Idyllischen aussprechen.

Aus dem Andachtbilde, das die Mystiker predigten, die Künstler malten und das Volk verehrte, lösen sich allmählich kleine Züge des weltlichen Lebens ab, das in den Niederlanden bald den Sieg über den Himmel davon tragen sollte, das aber auch in Oberdeutschland bereits viel kräftiger sich regte, als hier in Köln. Wir suchen diese anmutigen Bestandteile mit Vorliebe auf, wo sie sich bieten.

Auf einem miniaturartigen Bildchen eines unbekannten Meisters, dem sogenannten Paradiesgärtlein des Prehnschen Kabinetts (Frankfurt, Archiv; Fig. 52) sieht man in einen Burggarten hinein. Innerhalb der Mauer mit ihren Zinnen läuft noch eine Bretterwand her, davor sitzt Maria unter Bäumen an einem Steintisch, über dem ein gestickter Läufer liegt, darauf steht eine Schale mit Äpfeln und ein Glas. Das Christkind, ganz bekleidet, sitzt unter Blumen und spielt auf einem Hackebrett, das ihm eine Heilige hält; eine andere schöpft Wasser, eine dritte pflückt Äpfel. Die Ausführung ist flächenartig, ohne Körperlichkeit, wie auf einem Mosaik, die Farben leuchten wie bunte Steine, vieles ist aufs feinste in Gold ausgearbeitet. Eine reizende Phantasie hat alles ins Kindliche verkehrt. In der Ecke rechts sehen wir eine Gruppe zierlich kostümierter Pagen mit runden Kindergesichtern: Gabriel mit blühenden Lilien im Rücken, Michael, zu dessen Füßen ein den Teufel vorstellender Affe sitzt (auf der Abbildung kaum sichtbar), Georg im Kettenpanzer, neben ihm als Drache eine tote Eidechse; lustig schaut er auf und zur Maria hinüber, sein Brustharnisch und Michaels Flügel glänzen in ganz goldener Zeichnung. Solche Verkleidung mußte damals Frau Welt annehmen, um sich auf einem Heiligenbilde in Köln zeigen zu können.

Als Dürer auf seiner Reise in die Niederlande unterwegs in Köln vorsprach, ließ er sich, wie er seinem Tagebuche erzählt, eine Tafel des Meisters Stephan in der Rathauskapelle um zwei Weißpfennige aufsperren. Es ist die jetzt im Dom befindliche Anbetung der Könige, das „Dom-

bild", und der Meister ist Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee, der etwa seit 1440 in Köln angesessen, Hauseigentümer und sogar Ratsherr war und 1451 daselbst starb. Schon der erste Blick zeigt uns, daß er einer völlig anderen Zeit angehört als Meister Wilhelm. Wir sehen auf



Fig. 53. Hauptgruppe des Kölner Dombildes, von Stephan Lochner.

dem Mittelstück des großen Altarwerks (Fig. 53) die „Anbetung", auf den inneren Flügeln links Ursula, rechts (Fig 54) Gereon, beide mit ihrem Gefolge und alle auf Goldgrund; auf der Außenseite ist die „Verkündigung" dargestellt. Der zugewanderte Meister hat vom Bodensee einen neuen Kopftypus mitgebracht: im ganzen zwar rund, wie der der älteren Schule, ist er doch kräftiger in den Formen und im Ausdruck, einförmiger bei den Frauen, aber

auch nicht sehr mannigfaltig bei den Männern, so daß gerade an seinen Männerköpfen Lochner auf seinen anderen Bildern am leichtesten erkennbar ist.



Fig. 54. Der Gereonsflügel des Kölner Dombildes.

Die Gesichter dieses Werks, namentlich die weiblichen, sind zum Teil übermalt, und an dem der Madonna sind nur noch die ursprünglichen Hauptlinien erhalten. Die Gestalten sind mehr kurz und gesetzt als schlank,

sie treten fester auf, die gewappneten Männer im Übermaß ihrer Kraft sogar mit gespreizten Beinen, man sieht mehr als früher von den Körperformen durch die Bekleidung hindurch, die Gliedmaßen sind brauchbar, die gutgezeichneten Hände zum Anfassen geeignet, eine energische Modellierung endlich hat die einzelnen Gestalten ganz gerundet.

Ältere Forscher, die die Entstehung des Altarwerks näher an die Stiftung der Rathauskapelle (1426) rückten, waren unsicher, ob auf den Bildern in so früher Zeit schon niederländischer Einfluß angenommen werden dürfe; heute ist es zweifellos, daß Lochner die Kunst der van Eyck gekannt hat, und nach seinen Lebensumständen und der ganzen Beschaffenheit des Werkes hat man dieses gegen 1450 zu setzen, also fünfzig Jahre nach „Meister Wilhelm“. Die Technik ist zwar nicht die der niederländischen Ölmaler, sondern dieser nachgeahmt vermittels eines wirksamen, den Oberdeutschen und den Kölnern eigenen Bindemittels. Die Farben der Gewänder leuchten und schillern in gebrochenen Tönen, die goldenen Rüstungen spiegeln, den Haaren und dem Pelzbesatz hat der spitze Pinsel ein natürliches, weiches, flockiges Aussehen gegeben, die Kleiderfalten endlich sind statt der früheren, schematischen Haltung verschieden behandelt und hier und da in der flandrischen Weise eckig gebrochen. Die ganze Erscheinung ist also der mehr idealen, halbmittelalterlichen Art des Meisters Wilhelm entrückt und fester auf den Boden des wirklichen Lebens gestellt. Im einzelnen sind wir aber doch von dem Realismus der Niederländer noch weit genug entfernt. Wir haben etwas Vordergrund in der ausgeführten Vegetation des Erdlebens, aber keine Tiefe und keinen Hintergrund. Die Figuren der beiden Flügel sind nach hinten zu etwas verjüngt, so daß die vorderen dem Betrachter näher erscheinen, aber sie sind nicht gruppiert, und im Mittelstück, wo eine Komposition erstrebt worden ist, ist sie steif ausgefallen. Dennoch ist dieser ersten Verbindung niederländischer Lebenswahrheit und altkölnischer Formenstrenge der Eindruck einer feierlichen Größe gelungen, wie ihn kein späteres Bild der kölnischen Schule wieder hervorgebracht hat. Kein späteres kölnisches Bild erreicht dieses in der Typenbildung, und was die stilvolle Haltung und die allgemeine Farbenwirkung anlangt, so muß das Kölner Dombild allen größeren und figurenreichen Bildern irgend einer deutschen Schule vorangestellt werden.

Eine Nachlese zu diesem großen Hauptwerke unter den Einzeldarstellungen und Bildern kleineren Umfangs wird uns noch neue Züge kennen lehren. Eine überlebensgroße Maria mit dem Kinde auf einem schmalen

Hochbilde und zu ihren Füßen eine in kleinerem Maßstabe gehaltene Stifterin, von derem Munde ein Schriftband ausgeht (Köln, Palast des Erzbischofs) zeigt den Typus des Dombildes und einen noch um eine Note altertümlicher wirkenden Stil. — Sehr anmutig stehen auf einer kleinen



Fig. 55. Madonna im Rosenhag, von Stephan Lochner. Köln, Museum.

Breittafel vor gemustertem Goldgrund auf jeder Seite des Gekreuzigten je drei einzelne Heilige nebeneinander, ganz ohne Gruppierung und durch kleine Zwischenräume getrennt (Germanisches Museum Nr. 13, aus Ernst Förfters Besitz). Jede einzelne Figur hat ihre besondere Zierlichkeit in Tracht, Gestalt und Bewegung, sie sind alle unter sich verschieden, aber alle schlank und so zart in den Gliedmaßen, daß man trotz deutlicher Anklänge an den



Fig. 56. Rechte Gruppe aus der Darstellung im Tempel, von Stephan Lochner. Darmstadt.

Typus Lochners nicht diesen vor sich zu haben meint, sondern einen etwas weicheren, der Weise Meister Wilhelms näher stehenden Schulgenossen. — Allerdings kann auch Lochner sehr weich und milde sein. Eine klar und schmelzartig gemalte und besonders auch in den Köpfen wohlerhaltene kleine Tafel mit der „Madonna im Rosenhag“ (Köln, Museum; Fig. 55) erinnert zwar dem Geiste und der Erfindung nach an Meister Wilhelm; aber schon der Ausdruck in den Köpfen und den Figuren der vielen kleinen Engel giebt mehr. Das Christkind segnet nicht, wie auf dem Dombilde, es ist genrehaft aufgefaßt, auch von etwas weniger edler Bildung als dort. Hinter dem plastischen Kopf der Maria im Typus Lochners, einem Antlitz von großem Liebreiz mit niederblickenden Augen, baut sich ein Laubengitter auf aus Rosen und Lilien. Diese Blumen, die Früchte in einem Korb, aus dem ein Engel dem Christkind zureicht, die Instrumente, auf denen die anderen spielen, Marias Krone und Vorsteckbrosche, alles ist sorgfältig ausgeführt und dabei treffend und scharf im Ausdruck. Der Meister aber ist Lochner, wie die Köpfe lehren, nur ist die Gattung des Bildes eine andere geworden. — Ganz bestimmt erinnert uns dann sowohl in den Typen wie in der Komposition wieder an das Dombild eine Darstellung Christi im Tempel mit eindrittellebensgroßen Figuren (Darmstadt; Fig. 56). Der Altar und der Mantel des Hohenpriesters sind ganz mit aufgelegten Brokatmustern bedeckt. Oben durch die Luft von Goldgrund schwirren (wie auf dem Dombilde) die bekannten beinlosen Engel der Kölner Schule, alle ganz in Blau. Unten stehen links die Frauen, rechts die Männer; auf einem Zettel, den einer hält, steht unter einem Spruch die Zahl 1447. Die Farben, wo sie nicht durch Übermalung gedeckt sind, leuchten, und das ganze Bild ist auf einen freundlichen, hellen Ton gestimmt; die Gewänder schillern wieder in gebrochenen Tönen, am hübschesten bei den zehn kleinen Kerzenträgern. Stephan Lochner versteht sich auf die Farbe! Er ist ja auch schon ein wenig Naturalist: Haar und Pelzwerk ist weich, und über den Fliesenboden sind Grashalme und Ilexblätter gestreut. Wer innerhalb einer etwas einförmigen Gattung „Qualitäten“ unterscheiden lernen will, soll sich dieses anziehende Bild ansehen, es mag eine Nebenarbeit gewesen sein um die Zeit, als das Dombild gemalt wurde. — Endlich haben wir noch den unverkennbaren Typus Lochners in einer „anbetenden Maria“, die ganz allein in einer schmalen Hütte — diese ist durch die Form des sehr schmalen Hochbildes bestimmt — vor ihrem Kinde kniet (Altenburg, Prinzessin Moritz). Oben in einer Öffnung des schadhaften Daches fünf singende Engelein, drei andere



Fig. 57. Die Himmelspforte (Teilstück). Flügelbild des Altars aus der Laurentiuskirche. Köln, Museum.

sehen unten von der Rückwand her zum Fenster herein. Der Eindruck ist höchst intim. Draußen sieht man Hirten, denen der Engel verkündigt, und Schafe in lauter weißen Flocken bis an den Horizont. Alles außer der Maria ist nur leicht angelegt, auf sie und das Kind wird darum immer wieder der Blick zurückgelenkt, und diese eine Figur in ihrem schönen Linienfluß, von sehr viel Raum umgeben, wird auf jeden Betrachter den Eindruck eines frühitalienischen Bildes machen. Man darf dabei wohl denken, wie viel günstiger es doch für die kölnische Kunst gewesen wäre, wenn sie in ihrem weiteren Verlauf aus Italien, etwa von einem früheren Venezianer hätte angeregt werden können, als daß sie nun dem Einfluß der Niederländer immer mehr anheimfiel.

Ein höchst merkwürdiges Denkmal dieses Einflusses aus der Zeit bald nach dem Dombilde und von einem Nachfolger Lochners ist das Mittelbild eines großen Altarwerks aus der Laurentiuskirche: das „Jüngste Gericht" (jetzt im Museum; die übrigen Teile in München, Heiligenfiguren, und Frankfurt, Städel Nr. 63, zwölf ganz kleine Martyrien auf Goldgrund). Oben thront, ganz groß gehalten, Gottvater auf einem Regenbogen zwischen Maria und Johannes dem Täufer, der untere Raum ist erfüllt von einem dichten Gedränge kleiner Figuren, von einer Menge und einer Lebhaftigkeit, als ob jedes sich Platz schaffen wollte oder müßte. Links das Himmelsthor (Fig. 57), in das die Seligen eingehen, heiter wie bei Fiesole, aber weniger graziös, nordisch derb, im Typus noch etwas an Lochner erinnernd. Die himmlischen Musikanten auf den Tribünen der gotischen Architektur geben eine Vorahnung von Memling (linker Flügel des Danziger Bildes; Fig. 46) oder auch von Mabuse und anderen niederländischen Romanisten. Rechts thut sich ein feuriger Schlund auf mit der Höllenstadt darüber, alles ist besetzt mit quälenden, grinsenden Teufeln. Dazwischen in der Mitte überall nackte Menschen, die unten aus den Gräbern hervorsteigen und von Teufeln gejagt durcheinander wirren, in Körperform und Bewegungen außerordentlich gut, und manche ganz frei; der Kölner zeigt sich hierin vielleicht sämtlichen Niederländern überlegen. Die Teufel haben ornamentale Tierfratzen an einzelnen Teilen ihres Körpers in der Art, die durch Schongauers Kupferstich „Versuchung des Antonius" am bekanntesten geworden ist. Überall herrscht ganz realistische, derbe Auffassung und größte Lebendigkeit, dabei keinerlei Gruppierung. Ganz verschiedene Maßstäbe sind durcheinander gebraucht, wodurch die Bildwirkung unangenehm geworden ist. Aber als Leistung und Probe des Könnens ist das Ganze nicht zu verachten. Niemals

hat sich die kölnische Malerei soweit wie hier von ihrer ursprünglichen Weise entfernt.

Wir kennen den Maler dieses Bildes nicht mit Namen und überhaupt keinen mehr von den vielen, die nun in den folgenden sechzig bis siebzig Jahren bis gegen 1520 hin diese Verbindung der heimischen Kunstweise mit den zugewachsenen niederländischen Elementen fortführen. Sie haben ihre Bilder manchmal datiert, aber sich niemals darauf genannt; nur durch gemeinsame Merkmale sind die Bilder als Werke verschiedener und bestimmter Meister kenntlich, und aus den Jahrzahlen ergiebt sich annähernd die Stellung der einzelnen. Man darf daraus schließen, daß im damaligen Köln wohl die Bilder etwas galten, denn in keiner anderen deutschen Stadt ist soviel gemalt worden, aber nicht die Maler selbst. Das persönliche Bewußtsein, das sich in Italien in der Künstlerinschrift kundgiebt, kommt in Köln nicht zum Vorschein. Unbeachtet, wie die Bauleute und Steinmetzen, schaffen die Maler ihre Arbeit zur Ehre ihres Kirchenglaubens, nicht zu eigenem Ruhm, und zu einer Künstlergeschichte, die man doch bald darauf in den Niederlanden zu schreiben anfing, zeigen sich in Köln keine Ansätze. In den Niederlanden gab der lokale Ruhmessinn der einzelnen Städte den ersten Anlaß zum Wetteifern, zum Vergleichen und zum Zusammenfassen des gesamten Kunstschaffens. In Köln schien es nur darauf anzukommen, daß die eine Stadt den größten Reichtum an Bildern in Deutschland haben sollte.

Die Macht eines malerischen Stils, der, wie in der Architektur die Gotik, die einzelne Künstler unter sich zwingt, so daß sie sich als Persönlichkeiten nur noch in Nebendingen geltend machen, ist ja, geschichtlich betrachtet, etwas großes, denn sie beruht auf einer starken landschaftlichen Eigenart, und die ungeheuere Menge des von einer stets wieder neu einsetzenden Produktion Hervorgebrachten muß uns Bewunderung abnötigen. Aber alles Einförmige weckt kein tieferes Interesse: dieses verlangt nach individuellem Leben, das imstande ist, Unterschiede hervorzubringen.

Wir haben nun die Werke der hauptsächlichsten Kölner Maler nach 1450 in einigen charakteristischen Beispielen zu betrachten.

Von einem Maler, der nach Gemälden in der Kirche des h. Severin den Namen des Meisters von S. Severin führt, haben wir im ganzen vierzig Bilder (in Köln in S. Severin, im Museum, vormals in der Sammlung Nelles). Er ist um 1460 bis 1480 thätig und macht mit seinen

kräftigen, aber etwas einförmigen Gestalten in statuenhafter Haltung, den oftmals zerarbeiteten Gesichtern mit ihren langen, geraden Nasenrücken, den eigentümlichen blonden Augen und den zuweilen in langen Strähnen herabhängenden Haaren einen ungemein ernsten, fast melancholischen Eindruck. Auf einem Breitbilde (Köln, Museum) sehen wir unter einer architektonischen Laube innerhalb einer kirchenstuhlartigen Umfriedigung die Madonna thronend, mit jederseits drei weiblichen Heiligen, die wie in einer Gesellschaft durch Zwischenräume getrennt sitzen und ihre lebendigen oder leblosen Attribute



Fig. 58. Der Engel erscheint der h. Ursula (Teilstück), vom Meister von S. Severin. Köln, Museum.

wie Kuchenteller auf dem Schoße halten. Das Christkind greift zaghaft nach einer Rose, die Dorothea aus ihrem Korbe an Magdalena vorüber ihm zureicht; kein Lächeln erhellt die Gesichter der zunächst beteiligten Personen, nur eine leise Wendung oder Neigung stellt unter ihnen die Beziehung her, die anderen sitzen teilnahmlos, als ob sie es nicht beachten dürften, feierlich, wie in der Kirche. Dieselbe schwermütige Ruhe ist über andere Versammlungen ausgebreitet, z. B. auf einem Hochbilde mit der „Taufe der Ursula" (Museum) in einem Kirchenraum mit einfallendem Licht und Helldunkel. Diese Darstellung gehört zu einem nicht mehr vollständigen Cyklus von acht jetzt zerstreuten Leinwandbildern der früheren Sammlung Nelles. Sie

sind in der Ausführung sehr verschieden, eins der besten ist: „Der Engel erscheint der Ursula“ (Museum; Fig. 58). Der Meister ist ein ausgesprochener Kolorist und erreicht mit seinem braunen Ton und mit farbig schillernden Lichtern bereits eine Wirkung, die an spätere Holländer erinnert.

Noch umfassender zeigt sich der niederländische Einfluß bei einem gleichzeitigen Maler, dessen Bilder auch in ihren sonstigen Eigenschaften dem Eindrucke niederländischer Werke sehr nahe kommen. Er erzählt in Darstellungen mit vielen kleinen Figuren und giebt dabei Architektur und etwas Landschaft, auch wohl einen Innenraum, außerdem aber Goldgrund. Seine Männer, die er individuell zu unterscheiden bestrebt ist, sind oft derb und gewöhnlich geraten, die Frauen aber meist sehr fein und zierlich, und in ihrer ganzen Erscheinung ist seine Kunst weicher und anmutiger als die des Meisters von S. Severin, niederländisch verweltlicht und bisweilen auch etwas oberflächlich. Diesen Eindruck etwa macht auf uns eins seiner Hauptwerke, Teile eines aus S. Ursula in Köln stammenden Marienaltars, 1473 von Johann von Mechlin gestiftet (sieben Breitbilder von „Joachim und Anna“ bis zur „Himmelfahrt Marias“ in München Nr. 22—28, ein achtes, die „Darstellung“, in London), nach denen man ihn als Meister des Marienlebens zu bezeichnen pflegt. Die hier abgebildete Geburt der Maria (Fig. 59) zeigt soviel Leben und weltliche Natürlichkeit, daß sich der Kölner nur noch in den Kopftypen verrät.

Das Marienleben hat er noch auf anderen Bildern, die nicht zu dieser Folge gehören, behandelt („Tempelgang“ und „Tod Marias“ im Germanischen Museum; Altarwerk des Tilman Joel zu Linz a. Rh. von 1463 und sonst). Sodann haben wir von ihm Passionsszenen, aus seiner früheren Zeit eine „Kreuzigung“ mit Flügeln (Hospitalkirche zu Kues an der Mosel); sie besteht aus vielen Figuren, ist aber nicht so überfüllt, wie die später zu erwähnende des „Meisters der heiligen Sippe“, und noch ruhiger gehalten, als diese — und lange nicht so übertrieben, wie die „Kreuzigung“ der sogenannten Lyversbergischen Passion. Die „Dornenkrönung“ auf dem inneren linken Flügel in Kues ist zwar ebenso lebhaft, wie die der Lyversbergischen Folge, aber mit etwas Landschaft ausgestattet und auch übrigens anders als sie gehalten. Vollends die „Beweinung Christi“ des Meisters des Marienlebens von 1480 mit einem Stifter (Gerardus de Monte) vor zarter Landschaft auf Goldgrund (Fig. 60, Köln, Museum; zwei Flügel mit zwei anderen Stiftern sind späteren Ursprungs) ist sowohl in ihrer Linienführung wie in der Empfindung ein Bild von hoher, abgeklärter Schönheit. Es muß

unter allen Umständen und von allen Voraussetzungen abgesehen jeden Betrachter unmittelbar befriedigen, wie wenige andere der Schule.



Fig. 59. Geburt Marias, vom Meister des Marienlebens. München.

Man nannte den Maler des Marienlebens ursprünglich den „Meister der Lyversbergischen Passion“ — und viele nennen ihn noch so —

einzelnen ausgreifen können, in einer diesmal ziemlich ausgeführten, jedoch ohne Empfindung gemalten Landschaft. In den Typen und auch im Kolorit steht der Maler dieser Tafeln unter der Einwirkung von Dirck Bouts, an den wir ebenfalls bei dem Meister des Marienlebens erinnert werden; aber dieses mehr als dramatische, heftige Zufahren und den Zusatz körperlicher Roheit hat der Lyversberger aus eigenen Mitteln hinzugethan. Er stellt



Fig. 62. Der h. Bartholomäus zwischen Agnes und Cäcilia, vom Meister des Thomasaltars. München.

von allen die stärksten Gegensätze gegen die alte kölnische Richtung dar und paßt am wenigsten in den Kreis der Schule, wie wir ihn uns zu denken gewohnt sind. Man sehe z. B. die rund um den Tisch gesetzte Abendmahls-versammlung mit ihren Charakterköpfen, ein sehr wirkungsvolles Bild; die Beine der Figuren sind verdeckt, so daß man die Kopfstärke nicht mißt oder empfindet. Bei seinen gestellten Figuren stört nicht nur dies Mißverhältnis, sondern außerdem noch ihr unsicherer Stand und eine willkürliche, ganz un-künstlerische Gruppierung.

An diesen erbarmungslosen Realisten mag sich nun ein technisch feingeschulter und übermäßig empfindsamer Künstler anschließen, der damals um 1500, als alle auf flandrische Art malen wollten, sich um jeden Preis, wie es scheint, seinen Idealismus zu erhalten suchte: der Meister des Thomasaltars (Köln, Museum) und des etwas früheren Bartholomäusaltars (München). Er hat so gut wie keine Handlung, giebt auch die Kreuzigung und ähnliches als fromme Schaustellung nur mit Gesten wieder und ergeht sich am liebsten in Glorien und Visionen, z. B. auf dem Mittelbilde des Thomasaltars, wo in einem Kreise von Engeln und Heiligen, den oben die Halbfigur Gottvaters schließt, Christus vor Thomas steht und sich von ihm die Hand in die Wunde legen läßt. Solche Gegenstände verlangen Komposition, und hierin ist dieser Maler feinfühlig und mannigfaltig. Trotz seiner idealen Weise verschmäht er jedoch nicht das flandrische, gebrochene Faltenwerk, das seinen Figuren Leben geben soll. Seine Typen erinnern an Schongauer, die Haltung der Finger ist geziert, die ganze Erscheinung weich und zart, und die Figuren wollen auch durch ihre Stellung etwas ausdrücken, was dann sehr manieriert zu Tage kommt. Namentlich wenn sie einzeln stehen, sind sie affektiert infolge einer den Körper durchziehenden Schwingung oder Drehung und eines namentlich bei Männern süßlich erscheinenden Gesichtsausdruckes. Es liegt etwas vornehmes, gepflegtes, bewußt altertümliches, in dieser Kunstweise, das Gegenteil von dem Naturalismus der Lyversberger Passionstafeln. Wie stattlich und selbstbewußt steht der heilige Bartholomäus zwischen Agnes und Cäcilia auf dem Mittelstück seines Altars (Fig. 62) und zeigt uns vergnügt sein Messer! Zier an Tracht und Stoff, der rückwärts gespannte Teppich mit einer duftigen Landschaftsferne darüber, alles ist erlesen und fein. Dieser Meister ist aber auch ein wirklicher Kolorist mit einer reichen, in gebrochenen Tönen spielenden Farbenskala und einem sorgfältigen, schmelzartigen Auftrag. Und den Goldgrund, den die anderen festhalten, läßt er weg und, wenn sie nur gelegentlich die Rückwand öffnen und Aussicht ins Freie auf etwas Landschaft geben (so die Meister des Marienlebens und der Lyversbergischen Tafeln), finden wir bei ihm einen Hintergrund von selbständigem Wert, gute Landschaft, verschwimmende Ferne und außerordentlich fein gezeichnete Architektur, wie bei den besten der Niederländer.

Am Ende dieser Reihe steht der Meister der h. Sippe, um 1486 bis 1520, so benannt nach dem Sippenaltar (Köln, Museum). Von ihm haben wir eine große „Kreuzigung" (Brüssel, Museum), ganz mit Figuren

überfüllt; die Köpfe sind zum Teil zu groß, und das Größenverhältnis zwischen Pferd und Mann ist unrichtig ausgedrückt, aber das Bild zeigt uns den Künstler als Feinmaler, auch in Hintergründen. Viel günstiger



Fig. 63. Die h. Sippe (Teilstück). Köln, Museum.

wirkt sein Hauptwerk, der Sippenaltar (um 1518). Auf dem Mittelstück sehen wir in einer architektonischen Laube die Frauen der heiligen Sippe sitzen, zwischen ihnen auf der linken Seite Katharina (Fig. 63), auf der rechten Barbara, durch die Fensteröffnungen zwischen den heiligen Frauen sehen die Männer herein, höchst ausdrucksvoll. Über der Katharina und der Barbara



Fig. 64. Die Familie des Alphäus, linke Hälfte eines Sippenbildes von Anton Wonsam. Köln, Privatbesitz.

befinden sich kleine Nebenbilder in besonderen Interieurs, die „Taufe“ und der „Tod der Maria“, durch einfallendes Licht dämmerig erleuchtet. Auf den beiden Flügeln sind die Stifter mit ihren Heiligen dargestellt. In diesem Maler kann man einen Vorläufer des „Meisters vom Tode der Maria“ sehen; er ist etwas altertümlicher, ruhiger im Typus (an den Meister des Marienlebens erinnernd) und nicht sehr natürlich in den Falten der Gewänder, dabei ein tüchtiger Kolorist mit reicher Landschaft.

Wollen wir unsere aus der kölnischen Malerei empfangenen Eindrücke zusammenfassen, so werden wir die nach den Zeiten der Meister Wilhelm und Stephan geänderte Richtung als einen Abweg anzusehen haben. Die niederländische Ausdrucksweise war wie eine Mode, die zu der kölnischen Art schlecht paßte. Da ist es denn eine Wohlthat, wenn zuletzt noch ein Fremder in diesen Kreis hereintritt, Anton Wonsam aus Worms, kein komponierender Künstler, sondern ein einfacher Provinziale, der durch unmittelbare Zusätze aus seiner gesunden Umgebung kräftig erquickt († vor 1561; Bilder seit 1529). Seine Hintergründe zeigen uns mitteldeutsche Städte, Bauernhäuser mit Riegelwerk, Wassermühlen. Seine Heiligen sind kernige Menschen bäuerlichen Standes, gesunde Frauen, klobige Männer, derbe, runde Buben: die „Familie des Alphäus und Zebedäus“ (Köln, Claes von Bouhaben; Fig. 64) erinnert an den Niederländer Scorel in seiner guten, älteren Periode. Ein großes Breitbild (Köln) zeigt uns „Christus am Kreuz“, beiderseits vier Heilige, die zur Linken in Kartäusertracht, am Kreuze kniet in gleicher Tracht der Stifter mit einer Reihe seiner Verwandten. Das Bild hat keine Tiefe, die Gruppierung ist nur eine Aneinanderstellung, aber das Ganze ist aufrichtig und ergreifend.



Fig. 65. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz.

3. Die Kunst am Oberrhein und in Schwaben und Franken.

Allgemeines. Die Skulptur: Schnitzaltäre in Schwaben und Franken. Die Maler als Persönlichkeiten und Erfinder: Moser, Herlen, Isenmann. Schühlein und Zeitblom. Martin Schongauer.

Außerhalb Kölns, wo man eine ganz bestimmte Richtung verfolgte, hat die Kunst des 15. Jahrhunderts in den deutschen Landen etwas Zielloses, Suchendes. Es giebt im Norden und im Osten unseres Vaterlandes weite Strecken, die, obwohl sie keineswegs ohne Kunstübung sind, dennoch für die Absichten unserer Darstellung nicht in Betracht kommen können. Denn wir fragen nach dem, was jedesmal neu ist, und auch dieses gewinnt nur dann unsere Teilnahme, wenn es eine gewisse Entwickelung verspricht.

An den einzelnen Orten Oberdeutschlands zeigen sich deutlich neue Regungen, ein bewußtes Aufachten auf die Natur und das Streben nach kräftigeren Ausdrucksmitteln, aber es ist, als könnten sie keinen Halt finden, und es dauert lange, bis sie in sichtbaren größeren Leistungen zu-

sammengefaßt werden. Städte blühen auf, Sitze bürgerlicher Behaglichkeit und höher gerichteten Fleißes, vor allen die größeren: Wien, Nürnberg, Augsburg, Straßburg, aber auch Mainz, Ulm, Basel und andere, sie liegen jedoch nicht so nahe bei einander wie in den Niederlanden, und es fehlt die Führung einer bahnbrechenden Schule, die gleich mit großen Leistungen hervorgetreten wäre, wie die der van Eyck. Der deutsche Sinn ist mehr auf Lernen und auf allerlei nützliche Erfindung zum Zweck des Belehrens gerichtet, als auf die äußere Erscheinung, die das Ziel eines höheren Kunsttriebes zu sein pflegt. Als die Niederländer ihre farbenprächtigen Bilder malten, fing man in Deutschland an Bücher zu drucken, und für das Bildwerk erfand man die vervielfältigenden Techniken, den Holzschnitt und den Kupferstich, die zwar weniger glänzend, aber leichter und schneller und für einen größeren Kreis von Menschen arbeiteten. Der deutsche Bilddruck in einzelnen Blättern und in Büchern enthält allein einen Reichtum an Erfindung und an künstlerisch verwertbaren Gedanken, gegen den die ganze niederländische Kunst nicht aufkommt; man hat in Deutschland eine wahre Freude am Ersinnen, und mit Entwürfen hätte man damals die halbe Welt versorgen können. Aber noch war die Form zu suchen, ohne die kein Kunstwerk weiter leben kann, und woher sollte die den Deutschen kommen?

Es giebt allgemeine Bedingungen im Leben der Völker, die die Kunst fördern können: Luxus, der auf edleren Aufwand bedacht ist, Ruhmsucht und Freude an der Repräsentation des äußerlich vollkommenen Menschen. Alle diese Züge finden wir bei den Italienern der Renaissancezeit. Auch die Niederländer hatten etwas davon, zum Teil aus dem Verkehr mit ihren romanischen Grenznachbarn. Der Deutschen Auftreten war, wie es scheint, von jeher zwar nachdrücklich, aber einfach und sachlich; noch heute ist ja der Deutsche, insbesondere der Niedersachse, in seiner körperlichen Erscheinung im Vergleich mit dem Romanen eckig und ungelenk. Es liegt ihm weniger an dem Eindruck, den er auf andere macht, als am eigenen Behagen, das Haus ist ihm lieber, als die Straße, bei seinen Festen will er zuerst und vor allem genießen, nicht bloß nach außen glänzen. Seine Kunst ist um die Zeit, die uns hier angeht, abgesehen von dem Kirchenbilde wesentlich Hauskunst. Sie beruht auf einem hochausgebildeten Handwerk und verarbeitet vielerlei Gedanken, aber sie konnte keine Schule sein zu einem Schönheitsideal hin. Nach der Form fragte der tüchtige Bürgersmann am allerletzten, eine höhere Gesellschaftsstufe aber, die seine Ansprüche hätte heben können, gab es nicht. Die tüchtigsten Fürsten zeichneten sich durch einen einfachen,

bürgerlichen Sinn aus, so von denen, die Kunstförderer gewesen sind, Kaiser Maximilian und Kurfürst Friedrich der Weise; vereinzelt steht ein Fürst da, der wie Albrecht von Brandenburg Gönner und zugleich Repräsentant ist. Also die Form blieb zu suchen.

Die Italiener der Renaissancezeit gewannen sie aus der Natur, zum Teil unter dem Beistand der Antike. Sie sahen in den antiken Kunstwerken nicht unveränderliche Muster, sondern Arten der Naturauffassung, Formen, die man ähnlich, aber neu gewinnen wollte. Die Deutschen kannten das Altertum nur aus Büchern, antike Kunstwerke hatten sie nicht; was davon wirksam wurde, kam erst viel später und über Italien. Die Kunst der eigenen Vergangenheit, die Gotik, erwies ihnen nicht denselben Dienst, wie die Antike den Italienern. Einzelne herrliche alte Kirchenskulpturen wären vielleicht dazu geeignet gewesen, denn sie haben sowohl Naturkraft wie Formengröße (Dome von Naumburg, Bamberg und Straßburg). Aber sie waren etwas altes, man sah sie nicht mehr mit frischen Blicken an, man unterschied sie nicht unter der Masse der gotischen Skulptur, deren Vorbild für jede bildende Kunst ein Hindernis sein mußte. Die architektonischen Formen der Gotik, an denen man festhielt, von der Umrahmung des Kunstwerks an bis hinunter zu den kleinsten Zierraten, waren weit mehr Last als Stütze; auch in der Formgebung des Figürlichen richtete man sich darnach.

Alle Hindernisse der Umgebung werden, wie die Geschichte lehrt, bisweilen von der schaffenden Natur durchbrochen, und ein plötzlich aufstehender einzelner Mensch, ein Genie, wirft die Belastung der Vergangenheit von sich. Aber in Deutschland war der erste Wegweiser und der größte Künstler des 15. Jahrhunderts überhaupt zufällig kein Maler oder Bildhauer, sondern ein Zeichner und Stecher: Martin Schongauer. Dessen Zeit war jedoch noch nicht gekommen, er sollte erst um 1450 geboren werden. Damals hatte, wie wir an dem Kölner Dombild sahen, der niederländische Einfluß auf die deutsche Kunst schon begonnen, der einzige, dem Deutschland offen stand. Er brachte zwar zunächst nur Farbe, nicht Form, — charakteristischen Ausdruck und Kenntnis der einzelnen menschlichen Körperformen hatten die Nürnberger mehr, als die Niederländer, und in der Komposition waren sie wenigstens reicher, wenn auch nicht schöner — aber doch auch eine gewisse äußere Haltung und das größere Vertrauen in die Ausdrucksfähigkeit der Kunst und damit Antriebe zu etwas neuem.

Wenn wir wissen wollen nicht, womit sich die Menschen in Deutschland auf diesem langen Wege des Suchens beschäftigten, was billig der Kultur-

geschichte anheimfällt, sondern was sie an bewußten Äußerungen eines wirklichen, neuen Kunstschaffens hervorgebracht haben, so müssen wir einzelne Kunstwerke fragen.

Es giebt ein in Abbildungen sehr verbreitetes kleines Gemälde aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich von Nürnberger Herkunft (Wien, Przibram; Fig. 65). Darauf sitzen Maria und Elisabeth mit Heiligenscheinen und ganz in Stil und Haltung von Tempelheiligen auf einer schweren, truhenartigen Bank, die eine hält ihre Hand an einen Spinnrocken, die andere an eine Garnwinde. Zu ihren Füßen sitzen auf Kissen zwei nackende Kinder, ebenfalls mit großen Heiligenscheinen, das Christkind und der kleine Johannes, jedes mit einem Löffel in der Hand vor einem Breitopf; von Johannes geht ein gotisches Schriftband aus mit den Worten: „Sieh hin, Mutter, Jesus thut mir (was).“ Die Kinder haben also Streit miteinander bekommen, der Breitopf ist bereits umgeworfen, und die Mütter sollen schlichten. Die Kirchenheiligen sind in die Kinderstube gebracht, worauf ein Kölner Maler gar nicht gekommen wäre, — aber was sie da thun und sollen, das muß der Künstler trotzdem noch mit Worten ausdrücken. Das bescheidene, unbeholfene Bild, das noch keine Spur von niederländischem Einfluß zeigt, ist doch sehr lehrreich. Sobald eine Kunst etwas Neues, was sie auszudrücken sucht, nicht mehr sagt durch Worte oder Zeichen, sondern zeigt und wirklich zeigen kann, ist für sie die neue Zeit angebrochen.

Dieselben Landschaften, in denen später große Künstler aufstehen, zeigen auch schon jetzt im 15. Jahrhundert in der Kunst am meisten wirkliches Leben, am meisten Gliederung und Unterschiede. Wir nehmen landschaftliche Grundzüge wahr und erkennen äußere Einwirkungen. Die Franken sind anders als die Schwaben und die vom Oberrhein, und auf die einzelnen wirken die Niederländer ganz verschieden ein. Das meiste, was geschaffen wird, ist zwar nur besseres Handwerk, und außer Schongauer haben wir keine einzige ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit, aber es giebt doch eine Anzahl von Werken, gemalten und geschnitzten, in denen höhere Absichten und besondere Eigenschaften bemerkbar sind. Besser als die Betrachtung der einzelnen Künstler wird uns eine kleine chronologisch geordnete Reihe solcher Werke zwar nicht eine sprudelnde Entwicklung, aber doch ein Fortschreiten erkennen lassen, das als Vorbereitung auf die großen Augsburger und Nürn-

berger Meister des 16. Jahrhunderts einiges Interesse erwecken mag*). Die Reihe besteht hauptsächlich aus schwäbischen Altarwerken, es kommen einige fränkische hinzu und eines von einem Kolmarer Vorgänger Schongauers, Isenmann.

In den deutschen Schnitzaltären haben sich Skulptur und Malerei auf eine so eigene Art verbunden, daß über die Verbindung und ihre Folgen für beide Künste vorab einige Bemerkungen zu machen sind.

Abgesehen von dem Schaden, den die Malerei hatte, weil sie mit der zweiten Stelle auf den Flügeln vorlieb nehmen mußte, fragt es sich zuerst, was diese Plastik selber bedeutet. Das Holz als Material der Skulptur wirkt

---

*) Zur Übersicht.

Schwaben.

1431 Lukas Moser: Magdalenenaltar in Tiefenbronn, sechs Gemälde.
1462 Herlen: Hochaltar der Georgskirche, Nördlingen, Rückwand mit Gemälden; Flügel im Rathaus.
1466 Der unbekannte Schnitzer von Herlens Hochaltar der Jakobskirche, Rothenburg, Mittelstück (Gekreuzigter mit Maria und Johannes und jederseits drei Heiligen, in Freifiguren).
1469 Schühlein: acht Flügelbilder am Hochaltar in Tiefenbronn (Kindheit Jesu und Passion). Der Schnitzer: Mittelstück (Kreuzabnahme, darunter Beweinung, in Freifiguren, und je zwei Einzelheilige).
1483 Zeitblom: selbständig gemalte Altarwerke, 1496 Eschach, 1497 Heerberg.
1494 Schnitzaltar in Blaubeuren: Maria nebst vier Heiligen, einzelne Freifiguren, auf den Flügeln Reliefs, unbekannter Meister.
1498 Schnitzaltar der Kilianskirche, Heilbronn, desgleichen, unbekannter Meister.

Franken.

1465 Wohlgemut, Hofer Altar (Gemälde München, Pinakothek).
1474 Schnitzaltar (Heiligenblut-), Jakobskirche, Rothenburg (Mitte: Abendmahl in Freifiguren, Flügel mit Reliefs, Aufsatz u. s. w.), unbekannter Meister.
1487 Schnitzaltar, Creglingen (Mitte: Mariä Himmelfahrt in Freifiguren, Flügel mit Reliefs), unbekannter Meister.

Kolmar.

Isenmann, Altar der Martinskirche, Kolmar, sieben bemalte Flügel mit Passionsszenen (Museum).
Seit 1470 Schongauer, † 1491.

nicht nur durch die Erscheinung seiner Oberfläche weniger vornehm und großartig, als der Marmor in seinem lichtgetränkten Glanz und der Stein mit seinem Dauer verheißenden Eindruck, es scheint auch mit seiner leicht zu bearbeitenden Faser auf die Künstler die Wirkung zu haben, daß sie sich die Auswahl der Einzelformen, die Vereinfachung, worauf der Gesamteindruck, der Stil eines Kunstwerkes beruht, ersparen und das Vielerlei, wie es in ihre Gedanken, kommt, schnell in ihrem Stoff ausdrücken. Eine wirklich große Plastik ist nur in Ländern mit Stein und Marmor entstanden. Die Reliefs der Schnitzaltäre pflegen mit Einzelheiten überfüllt zu sein und werden nach ihrer Gesamthaltung erst übersehbar, wenn bunte Farben die Formen unterstützen; eine Plastik aber, die sich nur durch Bemalung verständlich machen kann, hat — die Polychromiestudenten mögen sagen, was sie wollen — auf ihrem eigenen Gebiete noch nicht ausgelernt. Oft sind aber auch aus Freifiguren Gruppen zusammengestellt, zu denen der Betrachter wie in einen Guckkasten hineinsieht, und Formen und Lichtwirkung ändern sich bei jedem Wechsel des Standpunkts. Dort sowohl wie hier soll mit den Mitteln der Plastik die Wirkung eines Gemäldes, nur noch kräftiger, erreicht werden. Aus solcher Vermischung der Gattungen sind zwar im Laufe der Geschichte anziehende Erscheinungen hervorgegangen, wenn die Plastik bereits im Zuge war (Ghiberti in Florenz) oder am Ausgang einer Kunstperiode (späthellenistische und römische Reliefs). Am Anfange des Kunstschaffens jedoch ist die reine Gattung am förderlichsten, und für die neue deutsche Skulptur waren die Schnitzaltäre keine günstige Vorstufe. Wohl kann sich darin mancherlei ausdrücken, was uns im einzelnen charakteristisch erscheint, aber wir werden nicht leicht den Eindruck haben, daß der Verfertiger solcher Skulpturen auch ihr Erfinder gewesen sei. Zur Erfindung haben später wenigstens die Maler (Zeichner und Kupferstecher) mehr beigetragen, als die Bildschnitzer.

Fragt man nun ferner, ob diese Plastik, die der Malerei den besten Platz wegnahm, sie dafür durch Einwirkungen, die sie auf die Maler ausübte, entschädigen konnte, so war das im großen nicht möglich. Daß einzelnen Provinzialmalern der Anblick eines Schnitzaltares künstlerische Anregungen geben konnte, daß andere in der Werkstatt der Schnitzer selbst nützliches gelernt hatten, war auf der einen Seite keine ausschließliche Wirkung und auf der anderen kein unersetzlicher Gewinn. Man darf daher das Verdienst dieser deutschen Schnitzplastik, die doch fast immer Kunsthandwerk bleibt, nicht überschätzen. Selbst später, wo die Werke der Skulptur einen höheren

eigenen Wert haben, gehen die deutschen Maler ihren Weg für sich und den Bildhauern weit voran. Eine erfindende Plastik, die der Malerei den Weg hätte weisen können, haben wir Deutschen überhaupt nicht gehabt.

Die schwäbischen Meister haben unbewegte Gestalten mit ruhigem, manchmal sehr lieblichem Gesichtsausdruck; ihre Gewänder mit gerade fließenden Falten sind zu größeren Massen geordnet. Die Schnitzer geben in den Mittelstücken ihrer Altäre einzelne Figuren, selten Gruppen, Reliefs nur auf den Flügeln, und diese ungeschickt komponiert und im Ausdruck unlebendig. Die einzelnen Figuren haben noch die gotisierende Haltung, sie sind feierlich und würdevoll, aber leblos, nur ihre Köpfe und Hände sind naturalistisch wiedergegeben. Die schwäbische Skulptur blüht in den sechziger Jahren auf, also vor der fränkischen, wird aber später von dieser überholt, und diese bringt Persönlichkeiten hervor (Riemenschneider), die unter den schwäbischen Schnitzern gefehlt zu haben scheinen. Keiner dieser namenlosen Schnitzer reicht an die schwäbischen Maler heran, an Zeitblom, oder selbst an Schühlein und Herlen; von diesen und nicht von den Schnitzern gingen die Anregungen aus, sie waren die höheren Künstler. Sie komponieren auch besser, als jene auf ihren Reliefs, in der ruhigen Komposition aber und in der leblosen Haltung ihrer Figuren, in den gemessenen Bewegungen und in der etwas einförmigen Behandlung der Gewänder und den stillblickenden, affektlosen Gesichtern haben sie mit den Schnitzern den Typus ihrer Schule gemeinsam. Die schwäbischen Maler folgen auch am frühesten den Niederländern (1462 Herlen), sie nehmen von ihnen die harmonische, tonige Farbe, aber nicht die schärfere Modellierung und den lebhafteren Ausdruck; Zeitblom ist viel verschwiegener, als z. B. Rogier van der Weyden und niemals so innerlich erregt, wie dieser sein kann.

Am Anfang unserer Reihe steht der Altarschrein in Tiefenbronn bei Kalw; das Schnitzwerk ist viel später, frühestens aus dem Ende des Jahrhunderts. Die Bilder aber, fünf Szenen aus dem Leben der Magdalena und mit ihr zusammenhängender Heiligen im Spitzbogen und auf den Flügeln, und auf der Staffel die klugen und thörichten Jungfrauen, sind von Lukas Moser aus dem nahegelegenen Weil gemalt und 1431 vollendet worden. Die Inschrift auf dem Rahmen: „Schrie, Kunst, schrie, und klag dich ser u. s. w.“ zeigt, daß dieser kleine Dorfkünstler über seine Zeit nachgedacht hat und für sich eine historische Stellung beansprucht. Mit seinen Bildern aber steht er ganz auf eigenen Füßen; die Niederländer kennt er noch nicht. Man hat kölnische Typen bei ihm zu finden gemeint, z. B. an der Magd, die auf

dem „Gastmahl des Pharisäers“ eine Schüssel auf den Tisch setzt, aber dieses Typische ist von gar keinem Belang. Die Hauptsache ist, daß in den Szenen überall das Natürliche durchbricht, in Haltung und Bewegungen, in Äußerlichkeiten, Möbeln und ihrer Stellung, z. B. dem schräggestellten Tisch auf



Fig. 66. Nachtruhe, von Lukas Moser. Flügelbild vom Tiefenbronner Altar.

jenem Gastmahl, in Geräten und dergleichen, ferner daß man deutlich sieht, was diese Menschen zusammengeführt hat. Wenn auch auf den Gesichtern noch nicht die volle Klarheit eines persönlichen Wesens künstlerisch ausgedrückt worden ist, so ist doch in der Darstellung der ganzen Menschen das Typische verdrängt worden durch das Lebendige. Wir geben dafür das Bild der müde zusammengesunkenen Reisenden, die ihre erste Nachtruhe in Marseille auf den Stufen des Königspalastes halten (Fig. 66).



Fig. 67. Geburt Christi, von Herlen. Nördlingen, Rathaus.

Dreißig Jahre später zeigt sich ein andrer Schwabe, **Friedrich Herlen** (vielleicht aus Ulm, † 1499/1500) auf seinem ersten größeren Werke, dem Hochaltar der Georgskirche in **Nördlingen** (1462), wohin er seiner Kunst-



Fig. 68. Mittelbild des Familienaltars von Herlen. Nördlingen, Rathaus.

fertigkeit wegen berufen war, ganz als Nachahmer der Niederländer: vier Passionsszenen der Rückseite befinden sich noch in der Kirche, die zersägten Flügel, innen mit acht Geschichten aus der Kindheit Jesu von der „Ver-

kündigung" an, außen mit acht Legenden- und Heiligenbildern, auf dem Rathause. Herlens Vorbild ist hauptsächlich Rogier van der Weyden, an den diese Szenen stark erinnern, besonders die „Darstellung" im Chor einer gotischen, mit vielen Statuetten ausgeschmückten Kirche, ferner die „Geburt Christi" mit der knieenden Maria und zwei außen stehenden vornehm gekleideten Frauen (eine noch einfachere und besonders traulich gehaltene „Geburt Christi" befindet sich ebenfalls auf dem Rathause; Fig. 67) — es bedarf aber nur des Hinweises auf einen wirklichen Nachfolger Rogiers, wie Memling, um Herlen seine Stelle anzuweisen: er hat die niederländische Kunst nach Schwaben gebracht, das ist sein Verdienst, er selbst ist nur ein Nachahmer. Er komponiert mit Fleiß, und durch Entlehnungen aus niederländischen und kölnischen Bildern weiß er seinen Gruppen, vollends wenn sie in Architektur gestellt sind, eine gewisse großartige und feierliche Haltung zu geben, aber die Anordnung bleibt steif. Er bemüht sich gut zu zeichnen: schmale, ernste Gesichter mit langen, breiten Nasenrücken und geschlitzten Augen, aber die schlanken, schmalschultrigen Gestalten mit den langen Händen wollen kein rechtes Leben gewinnen. Selbst nicht, wo es sich um Porträts handelt, wie auf dem Mittelstück eines dreiteiligen Altars von 1588 mit einer Stifterfamilie, wahrscheinlich ist es der Maler mit den Seinen, die zu beiden Seiten der thronenden Madonna knieen und von den Heiligen Lukas und Margareta empfohlen werden (Nördlingen, Rathaus; Fig. 68). Die Farbe ist gut, wie gewöhnlich bei Herlen, aber die Modellierung hart und holzskulpturartig.

Fast gleichzeitig mit Herlen wurde der Nürnberger Wohlgemut den Niederländern unterthan und folgte denselben Mustern wie er, insbesondere auch dem Rogier van der Weyden. Sein erstes größeres Werk ist der Hofer Altar, dessen Flügel mit Bildern aus der Passion erhalten sind (1465, München). Er tritt also bereits vor Schongauer auf; als sein Geburtsjahr nimmt man nach einer späten Inschrift auf seinem Bildnis (von Dürer, München) 1434 an. Wohlgemut ist grob und hart in der Zeichnung und bunt in der Farbe, er hat weniger Geschmack, aber mehr eigenes Leben als der ernste, einförmige Herlen, und in der Erfindung oder besser der betriebsamen Verwertung fremder Gedanken hat er jedenfalls viel mehr geleistet. Seit 1473 führte er in Nürnberg das Geschäft des Malers Hans Pleydenwurff als Gatte der Witwe weiter. Wir werden ihn als Lehrer Dürers im nächsten Buche wiederfinden.

Ganz um dieselbe Zeit (1461 bis 1465) malte in Kolmar für die Martinskirche Kaspar Isenmann unter der Beihilfe eines niederländischen

Genossen und mit Ölfarben, wie ausdrücklich in dem Vertrag bemerkt ist, Passionsszenen vom „Einzug in Jerusalem“ bis zur „Auferstehung“ (sieben Flügel, Innenseite; die Bemalung der Außenseiten ist Gehilfenarbeit; Kolmar, Museum). Es sind im Gegensatz zu Herlens schulgerechter Nachahmung rohe Erfindungen, derb und burlesk, in der Haltung der Fastnachtsspiele, man beachte namentlich die linke Gruppe der hier mitgeteilten „Geißelung“ (Fig. 69). Ihre Bedeutung liegt nur in dieser provinzialen oder persön-



Fig. 69. Geißelung Christi, von Isenmann. Kolmar, Museum.

lichen Rücksichtslosigkeit, die ja als Gegengewicht gegen abgestandene Typik, wenn die Kunst neue Wege einschlagen will, ihr Verdienst haben kann. Deutlichkeit, etwas volkstümliches, packendes muß man Isenmann zugestehen, aber die Form ist überall zu kurz gekommen, in den untersetzten Körpern, den dicken, fratzenhaften Köpfen, der unschönen Zusammenstellung, denn Gruppierung kann man das, was unsere Abbildung zeigt, überhaupt nicht nennen.

Herlen wurde 1466 von Nördlingen nach Rothenburg a. d. T. gerufen und lieferte für die Jakobskirche einen Hochaltar, auf dessen Flügeln er ähnliche Darstellungen wie in Nördlingen malte. Das Schnitzwerk dazu



Fig. 70. Wandelaltar in Tiefenbronn. Mit Flügelbildern von Schühlein.

machte nicht er, sondern, wie auf einem Flügelbilde gesagt wird, „der Meister dieses Werks," also wahrscheinlich doch ein schwäbischer Schnitzer, dem es Herlen hier auf fränkischem Gebiet in Auftrag gegeben hatte. Er selbst leitete, wie es in solchen Fällen üblich war, das Ganze, und von dieser Ein-

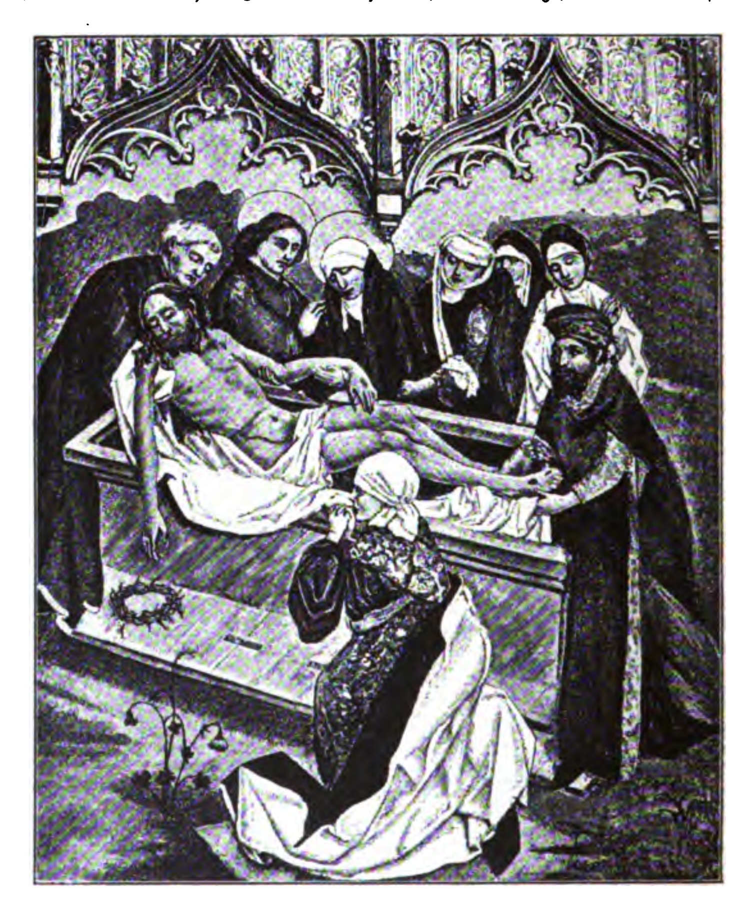


Fig. 71. Grablegung, von Schühlein. Flügelbild vom Tiefenbronner Altar.

wirkung werden auch die schwäbischen Altarschreiner ihre Vorteile gehabt haben. Daß er aber nicht den Stil des einzelnen Schnitzers bestimmte, sieht man an dem Mittelstück dieses Altars: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes mit jederseits drei Heiligen, sämtlich Freifiguren. Die Gestalten sind untersetzter und stämmiger, als bei Herlen, und trotz der gotischen

Einbiegung ihrer Hüften recht individuell; besonders gut sind die Köpfe, und hierin wie auch in den Bewegungen beweist der Schnitzer mehr Anmut und Zierlichkeit, als der Maler.

In Ulm, woher wahrscheinlich Herlen stammte, fanden gerade damals



Fig. 72. Grablegung; Schule Schongauers. Kolmar, Museum.

die Altarmaler und Schnitzer mehr Arbeit, als in dem doch reicheren Augsburg. Allein in das Münster wurden im Laufe dieses Jahrhunderts über fünfzig solcher Altäre gestiftet. Ulm war also ein Mittelpunkt dieser Kunstthätigkeit, die den provinziellen schwäbischen Typus pflegte, insbesondere das schmale Gesicht mit der geraden, breiten Nase und dem großen Zwischenraum

zwischen Nase und Oberlippe, dazu die langbekleideten, ruhigen Gestalten und den milden Farbenglanz.

Es hat zahlreiche Maler und Schnitzer damals in Ulm gegeben. **Hans Schühlein**, Herlens Altersgenosse († 1505) tritt dadurch aus der Masse hervor, daß er bald Zeitbloms Lehrer wurde, und daß ein Größerer ihm die Ehre erwies, einige Motive ihm abzuborgen: Martin Schongauer. Schühlein hat zu einem 1469 in Tiefenbronn (wo auch Mosers Magdalenenaltar steht) aufgestellten Hochaltar in schwäbischem Schnitzwerk (Fig. 70) die Flügelbilder geliefert, im ganzen acht, je vier Szenen aus der Kindheit Jesu und aus der Passion, auf Goldgrund, aber mit etwas Landschaft. Die Bilder haben gute Farbe, soweit sie nicht, wie an den Außenseiten, verblichen ist, einen verständlichen, ziemlich lebhaften Ausdruck und eine leidlich gefällige Komposition. Man kann sich darauf in vielen einzelnen Zügen niederländische, auch kölnische und fränkische Einflüsse zusammensuchen, man wird auch finden, daß Schühlein bei näherer Bekanntschaft gewinnt, mehr als Herlen, weil er etwas mannigfaltiger ist in den Bewegungen und in der Behandlung der Gewänder und im Raumgefühl seiner Landschaften, aber eine künstlerische Persönlichkeit ist er gleichwohl nicht. Die hier mitgeteilte „Grablegung" (Fig. 71), die für Schühleins Ausdrucksweise sehr bezeichnend ist, hat in ihrer Komposition der Grablegung zum Vorbilde gedient, die sich in einer in Schongauers Werkstatt gemalten Passionsfolge befindet (Kolmar, Museum; Fig. 72). Man vergleiche namentlich die knieende Magdalena vorn und hinten Johannes und Maria. Daß die Übereinstimmung nicht zufällig ist, lehrt ein Blick auf die Grablegung in der gestochenen Passion Schongauers, eines seiner schönsten Blätter aus seiner reifen Zeit (Fig. 73): die Komposition ist hier ganz anders, Johannes und Maria befinden sich vorn vor dem Sarkophag. In der Haltung des Christuskörpers stimmt dagegen die gestochene Grablegung im Gegensatz zu der späteren, gemalten wieder mit derjenigen von Schühlein überein. Ein früherer, sehr berühmter Kupferstich Schongauers ist die Große Kreuztragung (B. 21), hier ist die Gruppe des Johannes und der Frauen geradezu nach Schühleins Kreuztragung (Altar in Tiefenbronn) wiederholt.

Die Schnitzereien des Tiefenbronner Altars: als mittleres Hauptstück eine Kreuzabnahme, darunter eine Beweinung Christi, beide in Freifiguren, die aber durch ihre Gruppierung reliefartig wirken, dazu je zwei einzelne Heilige — haben zwar noch die gotische Stilisierung, die sich auf Gemälden mit komponierten Figuren, namentlich wenn Handlung vorgestellt werden soll,



Fig. 73. Grablegung, Kupferstich von Schongauer.

eher verliert. Aber die gestellten Gruppen setzen Bekanntschaft mit den Niederländern voraus und sind lebendiger, als z. B. auf kölnischen Bildern um 1460. Der Schnitzer ist also ein anderer, als der Maler, und er hat die Einwirkungen seiner Zeit auf andere Weise in seine Kunstgattung übertragen.

Das Höchste, was von einem Maler mit dieser älteren schwäbischen Ausdrucksweise ohne frische Zusätze erreicht werden konnte, darf man bei Bartholomäus Zeitblom aus Ulm (er starb gegen 1518) suchen. Mit Schühlein zusammen, dessen Schwiegersohn er 1483 wurde, malte er auf den Flügeln eines Altars einzelne Heilige auf Goldgrund (Mickhauser Altar, Tafel mit Künstlerinschrift datiert 14 . . in Pest, andere in Stuttgart), für sich allein vier ähnliche Flügelbilder mit der Legende des Valentin (Augsburg). Der Stil ist groß und würdevoll, die prächtige Kleidung vortrefflich gemalt, der Ausdruck sehr zurückhaltend. Weicher und inniger, aber doch nur wenig lebendiger werden seine Gestalten auf einigen Altarwerken seiner Höhezeit: Flügel aus der Kirche zu Eschach, 1496, mit der „Verkündigung" und der „Darstellung" innen, außen mit den beiden Johannes in überlebensgroßen Figuren (Stuttgart; eine Staffel mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch in Berlin Nr. 606 A), — aus der Kirche auf dem Heerberge, 1497, mit der „Geburt Christi" und der „Darstellung" (Fig. 74) innen, außen mit der „Verkündigung" (die linke Seite Fig. 75), dazu eine Staffel mit Christus und den Aposteln in Halbfiguren, lauter sanften schwäbischen Köpfen (Fig. 76; alles in Stuttgart). Waagen hat Zeitblom den deutschesten aller Maler genannt, aber der deutsche Charakter enthält doch viel, was bei ihm niemals zum Ausdruck kommt. Seine sanften Gestalten mit ihren stillen, lieblichen Gesichtern und den gut gezeichneten, leise bewegten Händen geben uns in den ruhig fließenden Falten ihrer langen Gewänder einzeln genommen immer den Eindruck einer zarten, mehr innigen als feierlichen Schönheit. Dazu kommt eine feine, harmonische, auf selbständige Wirkung abzielende Farbenbehandlung. Aber aus diesem passiven Innenleben kommen die Figuren, auch wenn sie Handlung oder Bewegung darstellen sollen („Beweinung Christi," Germanisches Museum), nicht heraus, sie sind einförmig gestellt, von der porträtartigen Naturwahrheit der Niederländer halten sie sich ganz fern, und die tiefere Charakteristik Schongauers, der schon 1491 starb, scheint ohne Wirkung an Zeitblom vorübergegangen zu sein. Man vergleiche die ruhige, verschlossene Schönheit der hier abgebildeten Maria mit der ausdrucksvollen, beinahe nervös erregten Erscheinung auf dem



Fig. 74. Darstellung im Tempel, von Zeitblom. Stuttgart.



Fig. 75. Verkündigung (linke Seite), von Zeitblom. Stuttgart.

Schongauerschen Kupferstich. Zeitbloms Eigenschaften reichen aus für das einzelne Andachtbild; in diesem können wir ihm gerecht werden, ohne ihn zu überschätzen; eine selbstthätige und weitertreibende Kraft in der Kette der geschichtlichen Entwicklung ist er nicht.

Muster von schwäbischen Schnitzwerken aus dem Ende dieser Periode sind noch zwei Altäre unbekannter Meister. Der Altar in Blaubeuren (Fig. 77), 1494 bis 1496, hat in der Mitte Maria mit vier Heiligen in Freifiguren, auf den inneren Flügeln in Reliefs die Anbetung der Hirten und der Könige, alles mit Farben bemalt; die äußeren haben Gemälde. Der jetzt übertünchte Hochaltar der Kilianskirche in Heilbronn, 1498, zeigt im Mittelstück wieder die Figuren der Madonna mit jederseits zwei Heiligen in einzelnen Nischen, darunter eine Staffel mit Halbfiguren und darüber eine ähnliche Bekrönung, auf den Flügeln ebenfalls Reliefs. Die Gestalten sind ziemlich kräftig und die Köpfe individuell. In der Gesamt-



Fig. 76. Staffel des Heerberger Altars, von Zeitblom. Stuttgart.



Fig. 77. Anbetung der Könige. Relief am Marienaltar in Blaubeuren.

wirkung ist der Blaubeurener Altar stattlicher, dafür sind die einzelnen Figuren gleichgiltiger behandelt. Beiden gegenüber aber hat man den Eindruck einer konventionell weitergeführten Arbeitsweise ohne Zuthaten eigener frischer Erfindung.

Einen völlig anderen Eindruck machen die fränkischen Holzskulpturen dieser Zeit. Wie die fränkischen Maler zugleich mit ihren lebhafteren, oft grellen Farben, ihren mehr ausgearbeiteten Einzelformen und kräftigen Bewegungen auch eine auf besondere Wirkungen ausgehende, mannigfaltigere Gruppierung zeigen als die schwäbischen, so erscheinen ebenfalls die Bildschnitzer in ihren Arbeiten ausdrucksvoller und persönlicher. Der Heiligenblutaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T., 1474, enthält in seiner Mitte das „Abendmahl“ in scharf charakterisierten Freifiguren, die untereinander durch lebendige Gruppierung innerlich verbunden sind und als Ganzes etwa die Wirkung eines weit ausladenden Hochreliefs machen, dazu einen Aufsatz mit Kruzifix, auf den Flügeln Reliefs, alles unbemalt. Wohl noch bedeutender sind die Figuren des Mittelstücks eines umfangreicheren Altars in Creglingen von 1487: Mariä Himmelfahrt mit den in Gruppen gestellten Anbetenden. Dazu kommen auf den Flügeln etwas schwächere Reliefs, eine Staffel und oben als Bekrönung Statuetten. Sämtliche Bildwerke sind unbemalt, nur Augensterne und Lippen in Farben angegeben, und aller Bilderschmuck fehlt, so daß die Skulptur rein für sich wirken kann. Bei der übrigens ausgesprochen realistischen Ausdrucksweise ist doch kein Zeitkostüm gewählt, sondern um der größeren Feierlichkeit willen die ideale Gewandung beibehalten. Die Meister dieser Werke — wenn es nicht vielleicht gar einer und derselbe gewesen ist — verstanden sich doch anders auf die Kunst, Empfindungen auszudrücken, als die Schwaben mit ihren passiv gestimmten Figuren. Außerdem bemühen sich diese Franken in der Komposition etwas Neues zu geben, und begnügen sich nicht mit dem Ausdruck einer bloßen allgemeinen Feierlichkeit. Solche Vorzüge finden sich noch in zahlreichen, verstreuten einzelnen Skulpturen, die einst ähnlichen großen Altarwerken angehörten. Eher als in Schwaben, läßt sich denken, konnten in Franken von der Skulptur Einwirkungen auf die Malerei ausgehen, wenigstens im allgemeinen, wie von einem fruchtbaren Boden aus, denn im einzelnen, von Werk zu Werk, läßt es sich nicht nachweisen. Die wahren Erben dieses Arbeitsgebietes und die höheren Vertreter ihrer Gattung sind die um diese Zeit zuerst auftretenden großen Nürnberger Bildhauer, die uns im folgenden Buche begegnen werden.

Der deutsche Westen, so kunstreich er war, hat doch im 15. Jahrhundert nur einen wahren Künstler gehabt, der, wenn man Leistung gegen Leistung hält, wohl neben die großen niederländischen Maler gestellt werden kann. Aber Erfindung und Formtüchtigkeit sind nicht so leicht zu schätzen, wie eine glänzende malerische Ausführung; es gehört darum etwas mehr Mühe dazu, Martin Schongauer zu verstehen, als die Bilder der van Eyck zu bewundern. Schongauers ganze Bedeutung und seine Entwicklung, soweit sie für uns überhaupt noch wahrnehmbar ist, läßt sich nur an seinen Kupferstichen verfolgen, die wir zunächst zu betrachten haben. Erst dann werden wir aus seinen wenigen Bildern den Eindruck gewinnen können, daß wir ihn auch als Maler sehr hoch zu schätzen haben.

Martin Schongauer lebte in der freien Reichsstadt Kolmar; seine Familie war aus Augsburg dahin eingewandert. Sein Vater und einige seiner Brüder waren Goldschmiede; das führte ihn selbst zu der Kunst, zunächst der des Stechers hin. Er wird nicht lange vor 1450 geboren worden sein, war also ein etwas jüngerer Zeitgenosse von Herlen und Schühlein, sowie von Wohlgemut. Sie sind gegen ihn Stümper, Lokalmaler, die man nur noch ihren größeren Nachfolgern zu Liebe betrachtet, während seine Kupferstiche, die schon bei seinen Lebzeiten in alle Welt hinausgingen und ausgenützt wurden, mit dem Reichtum ihrer Erfindung noch bis auf den heutigen Tag künstlerische Anregungen geben. Da er schon 1491 starb (Dürer, der kurz darauf auf seiner ersten Reise bei Martins Brüdern vorkehrte, traf ihn selbst schon nicht mehr am Leben), so drängt sich seine ganze Thätigkeit auf den kurzen Zeitraum von etwa 25 Jahren zusammen.

Als Kupferstecher steht er auf den Schultern des persönlich unbekannten Meisters E S, des ersten bedeutenden und individuell erkennbaren deutschen Stechers, der ebenfalls in Oberdeutschland und wahrscheinlich nicht weit von Kolmar zu Hause war, und der seine letzten Stiche 1466 und 1467 datiert hat. Während dieses Künstlers Blätter sich bloß durch eine sichere Technik auszeichnen und durch die deutlichen und scharfen Formen dessen, was sie z. B. in der gotischen Ornamentik ausdrücken wollen, tritt Schongauer in seinen Kupferstichen als Künstler hervor, mit eigenen Gedanken, mit neuen Formen, mit einem persönlichen Stil. Er ist also der erste seiner Gattung gewesen, und der zweite ist Albrecht Dürer.

Schongauer hat keinen seiner (im ganzen 115 bekannten) Kupferstiche datiert, nach den Daten aber, die sich auf Kopien Schongauerscher Stiche befinden, lassen sich manche der späteren (1481—89) bestimmen, während

einzelne der früheren (seit etwa 1465) durch ihre eigene Beschaffenheit annähernd ihren Platz finden.

In seinem künstlerischen Charakter erkennt man zunächst einheimische Elemente, etwas deutsches, kantiges, herbes, wofür man gern an Kaspar Isenmann zu erinnern pflegt, aber auch etwas sehr liebliches, inniges — er hieß ja deshalb „Martin Schön“ oder „Hübsch Martin“ — und sogar eine gewisse Linienschönheit, was alles die Schwaben, namentlich Zeitblom, haben. Davon unterscheidet sich ein fremder Typus in Körperformen, Gesichtsausdruck, Gewandfalten und Komposition, und dieser führt uns auf die Niederländer, manchmal ganz bestimmt auf Rogier van der Weyden, den auch hundert Jahre später der Lütticher Maler Lambert Lombard in einem Briefe an Vasari wirklich als Schongauers Lehrer nennt. Der allgemeine Eindruck einer Schongauerschen Darstellung pflegt sogar mehr niederländisch als deutsch zu sein, und bei seinen Frauen denkt man manchmal an Memling, — dann aber kommen Einzelheiten zu Tage, die noch über die Art der Niederländer hinausgehen: das Derbe und Hastige in den Bewegungen mancher Passionsszenen, denen die älteren Niederländer gern aus dem Wege gingen, das noch häufiger hervortretende Nackte, mager, ohne Anmut, oft auch ohne Formverständnis, die noch schärfer gebrochenen, knitterigen Falten der seidenartigen Stoffe.

Wir finden durchaus den hergebrachten Kreis der Gegenstände, nichts antikes, keine Mythologie, nicht einmal das Alte Testament, in dem sich die Ort und Zeit nicht achtende Phantasie leichter ergehen kann mit ihren Gegenwartsbildern, — auch nur wenige Gegenstände des weltlichen Genres, — sondern Madonnen und Heilige, wie früher, dazu das Neue Testament in Einzelgestalten und Geschichten. Aber er faßt die alten Gegenstände mit neuer Teilnahme auf, und unter seinem Stichel geraten die Formen immer besser, kräftig und deutlich und zugleich auch durch die Modellierung mit feinen, auf das Licht zu geführten Strichlagen. Das den Farben der Maler nacheifernde Schwarz und Weiß schafft eine Oberfläche von selbständiger Wirkung, immer heller und glänzender, während die älteren Stiche noch etwas rauher sind und diese Art von Farbenschönheit noch nicht suchen.

Eine, soweit es möglich ist, nach der Zeitfolge gegebene Übersicht über seine wichtigsten Blätter wird ihn am besten charakterisieren.

Die wenigen genreartigen Darstellungen, die seiner früheren Zeit angehören, zeigen uns eine naturwüchsige Erfindung, die weder seinen schwäbischen Altersgenossen noch den Kölner Malern innewohnt: Bauern, die zu Markte ziehen, zwei Goldschmiedejungen, die einander in die Haare geraten

sind, die wohlgetroffenen Porträts einer ganzen Schweinefamilie (Fig. 78). In der „Versuchung des Antonius“ mit ihren ornamentartig stilisierten Teufelsgestalten, die den Heiligen in die Luft emporreißen, findet seine überreiche Phantasie Gelegenheit, sich in allerlei ihr zusagenden Formen zu ergehen, scharf und sicher ausgeprägt bis in das geringste Detail. Der junge Michelangelo soll dies Blatt nachgezeichnet haben, und der von Schongauer geschaffene Typus des Antonius läßt sich durch die ganze ältere deutsche Kunst verfolgen.

In den Madonnendarstellungen sehen wir, wie er sich allmählich von der gotischen Formgebung und der architektonischen Anordnung seiner Vorgänger loslöst, um zu ganz freien, lieblichen Bildern seiner eigenen Phantasie durchzudringen. Die „Madonna auf der Rasenbank“ und die „Madonna auf dem Hofe“ sind so einfach und natürlich erfunden, wie sie nur noch wieder bei Dürer vorkommen, aber noch weicher und zarter, auch ohne Dürers schwermütigen Zug. Die Landschaft ist nur angedeutet, wie gewöhnlich bei Schongauer, er hat dafür kein besonderes Interesse, und Dürers vertiefte, stimmungsvolle Hintergründe fehlen noch; Schongauer hat hauptsächlich Sinn für die menschliche Gestalt und ihre Gruppierung, nicht für die besondere Wirkung eines mit vielen einzelnen Gegenständen angefüllten Raumes. Eine seiner reizendsten Gestalten ist die Maria der „Verkündigung“, aus seiner reifen Zeit (B. 1; Fig. 79) trotz ihren scharf gekrümmten, langen Fingern, einer Eigentümlichkeit, durch die Schongauer die Sprache seiner Hände aus-

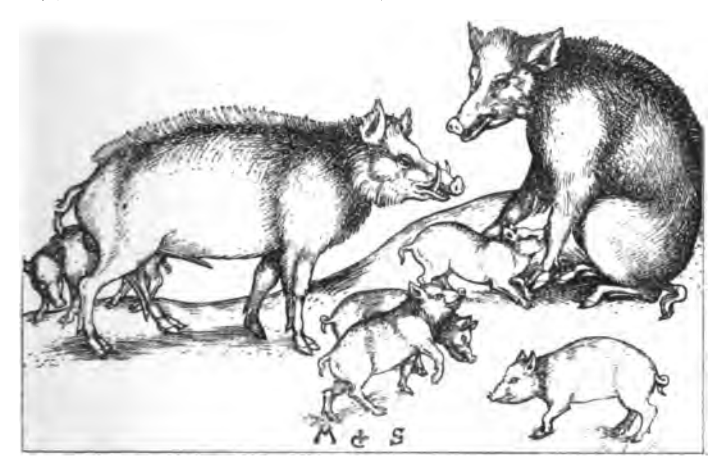


Fig. 78. Schweinefamilie, Kupferstich von Schongauer.



Fig. 79. Verkündigung, Kupferstich von Schongauer.

zudrücken liebt. Die Ausstattung des Raumes (Stuhl, dünner Teppich) ist ganz deutsch, nicht vornehm=italienisch. Des wirklichen und tiefen Gehaltes

dieser nicht nur im allgemeinen anmutigen Gestalt wird man sich erst bewußt, wenn man sie mit den vielen anderen Gebenedeiten vergleicht*). Die Schönheit der Frau in ihrer ersten Reife gelingt Schongauer unter allen Gattungen von einzelnen Gestalten am besten, seine jungen Männer geraten leicht etwas weichlich, und in der Welt der ganz kleinen Kinder ist er nicht so zu Hause, wie Dürer mit seiner Vorliebe für die Putten und Cranach auf den Holzschnitten seiner besten Zeit. Dafür hat er vielfach einzelne junge Frauen als Heilige in immer wieder neuen Formen dargestellt.

In seinen komponierten biblischen Geschichten zeigt er sich am vielseitigsten. Der Grundzug seines Wesens ist Natürlichkeit. Er sinnt nicht auf äußere Veranstaltungen zu einer vornehm sein sollenden Feierlichkeit, wie denn auch seine besten Madonnen nicht ideal erhöht, sondern natürlich sind, aber innerlich verfeinert und etwas idyllisch abgestimmt. Diese idyllische Haltung giebt er bisweilen auch auf das glücklichste in seinen heiligen Geschichten. Die hier abgebildete „Flucht nach Ägypten" (B. 7; Fig. 80) ist ganz seine eigene, neue Erfindung; Josef am Dattelbaum, dessen Zweige die Engel ihm niederbiegen, ist übrigens ein Bestandteil der sogenannten Ruhe auf der Flucht. Dürer hat auf dem betreffenden Holzschnitt seines Marienlebens (B. 8; Fig. 81) Schongauer nachgeahmt. Das Verhältnis liegt auf der Hand. Man sieht ohne weiteres, daß Dürer nicht nur mehr Gefühl für die Wirkung der Landschaft hat, sondern daß er auch der größere Künstler ist; seine Figuren sind an sich besser und auch besser in ihre Umgebung gestellt.

Am großartigsten ist Schongauer in der Passion. Hier empfinden wir unmittelbar den Abstand, der ihn von den schwäbischen Malern trennt; er kann nicht nur pathetisch werden, sondern auch ergreifen. Er ist energischer, als Rogier van der Weyden, kräftig und herb, wo dieser sentimental und weich erscheint. Sein Nachfolger und Vollender ist hierin Dürer, und während die Niederländer sich auf die ruhigen Vorgänge dieses Stoffkreises zurückziehen, bringen die Deutschen in das tiefere Leben der vollen Handlung ein. Sie haben das Wesen der Passionsszenen ausgestaltet, das ist ihr eigenstes Gebiet; die Italiener und auch die Niederländer sind dagegen die Meister der vornehmen Repräsentationen aus der heiligen Geschichte.

Noch in seine frühere Zeit gehört die „Große Kreuztragung" (S. 122), sein umfangreichstes Blatt, gleich ausgezeichnet durch die ergreifende Auffassung

*) Vergl. Fig. 76 und die Abbildungen der „Verkündigung" Schaffners und Wohlgemuts weiter unten.



Fig. 80. Flucht nach Ägypten, Kupferstich von Schongauer.



Fig. 81. Flucht nach Ägypten, Holzschnitt von Dürer.

der Hauptpersonen, wie durch die großartige und klare Anordnung dieser Menge von Figuren. Damit war die Szene typisch festgestellt; Dürer und Raffael konnten das Hauptmotiv nur wieder aufnehmen. In der technischen Ausführung ist die dann folgende Passion in zwölf Blättern noch vollkommener.



Fig. 82. Christus erscheint Magdalena, Kupferstich von Schongauer.

Die Landschaft tritt zurück, die Charakteristik ist ganz in die scharf ausgearbeiteten Figuren gelegt; der „Grablegung" ist früher gedacht worden (S. 122). Den Stil und die Auffassung der Passionsfolge zeigen noch zwei einzelne Blätter. „Christus am Kreuz mit Maria und Johannes" (B. 25) erinnert in den Typen deutlich an Rogier van der Weyden, aber der schmerzvolle Ausdruck ist tiefer, sozusagen aufrichtiger. Einfach und groß endlich ist: „Christus erscheint der Magdalena" (Fig. 82), das Geheimnisvolle der Er-

scheinung wirkt ganz überzeugend, den mageren, aber jugendlich schönen Christus, wieder mit den eigentümlich gespreizten Fingern, könnte man Schongauers männliches Schönheitsideal nennen. Bezeichnend ist noch für ihn hier der leere, öde Landschaftsraum; den Zaun aus Korbgeflecht hat er oft, er kommt ebenfalls bei Rogier vor.

Unter den wenigen erhaltenen **Gemälden**, die mit Schongauers Namen zusammenhängen, sind 16 in Öl gemalte Passionsszenen vom „Einzug“ an, aus der Dominikanerkirche (jetzt im Museum zu Kolmar; auf den Rückseiten von acht Tafeln Bilder aus dem Marienleben, schwächer und schlecht erhalten) wenigstens Arbeiten seiner Werkstatt. Die Ausführung ist zum Teil sehr roh und weist auf Gesellenhand hin. Auch dem Inhalt nach unterscheidet sich die Darstellung vielfach von der gestochenen Passion, doch findet man im allgemeinen die Eigenschaften des Schongauerschen Stils, auch die Anlehnung an Rogier van der Weyden wieder, so daß die Entwürfe immerhin auf Schongauer zurückgehen können. Dem Werte nach sind die einzelnen Bilder sehr verschieden, so ist die Grablegung (S. 121) viel besser als die Kreuzabnahme. — Näher stehen dem Meister jedenfalls zwei Altarflügel aus Kloster Isenheim (Kolmar, Museum): „Maria das auf dem Boden liegende Kind verehrend“, fein und zart, wie die Madonna der Kupferstiche, und eine großartige Gestalt des aufrecht stehenden Antonius mit einem kleinen knieenden Stifter (Fig 83); auf den Rückseiten die



Fig. 83. Der h. Antonius, von Schongauer. Kolmar, Museum.



Fig. 84. Madonna im Rosenhag, von Schongauer. Kolmar, Martinskirche.

„Verkündigung". Die Erfindung und der Stil weisen auf die volle Reife eines Meisters hin, aber die Umrisse sind bei Schongauer noch gezeichnet, und das Malwerk ist nicht sehr breit.

Ein einziges Bild gilt unbestritten als echt und eigenhändig, die „Madonna im Rosenhag" (Kolmar, Martinskirche; Fig. 84). Sie sitzt etwas über lebensgroß und ganz in Rot gekleidet auf einer Gartenbank vor einer Blumenhecke, durch die der Goldgrund strahlt, und legt die scharf gegliederten, knöchernen Hände um das an sie geschmiegte magere Kind; über ihr halten zwei blaugekleidete Engel eine Krone. Die Gestalt der Maria ist noch nicht ganz so frei, wie auf dem Isenheimer Flügel, das Gesicht mehr länglich und der Ausdruck ernster. Es ist ein mit vieler Liebe ausgedachtes, sorgfältig gemaltes Bild, offenbar ein Jugendwerk (ob aber die früher auf der Rückseite vorhanden gewesene Zahl 1473 authentisch war?), und auch deswegen wichtig, weil es zeigt, daß der Kupferstecher einen hohen Wert auf den Glanz der Farbe legte. Kein Oberdeutscher hatte bis dahin etwas so liebliches gemalt, der fromme Ausdruck „Meister Wilhelms" war hier in eine natürlichere Form gefaßt und in eine Welt der Wirklichkeit gebracht; was von der gotischen Strenge noch zurückgeblieben, war angemessen und für das Kirchenbild schicklich.

Aber es giebt noch zwei kleinere, ganz genrehaft gehaltene „heilige Familien", die man Schongauer mit Recht zuschreibt. Beidemal sitzt Maria, wieder in Rot gekleidet. Auf der einen Darstellung, die die Haltung eines Landschaftsbildes hat (München; Fig. 85), reicht sie etwas steif dem sitzenden Kinde auf ihrem Schoß eine Blume hin. Links, neben dem Stall, wird Landschaft sichtbar, in warmer Abenddämmerung und mit niederländisch gemalten Bäumen; blühendes Pflanzenwerk bedeckt den Boden des Vordergrundes. Auf dem Ganzen liegt trotz schlechter Erhaltung noch eine außerordentliche Farbenstimmung. — Das andere Bild, ein Idyll aus dem Elsässer Weinlande (Wien), führt uns in einen ganz geschlossenen kellerartigen Raum mit einem Fäßchen in der Nische und einem traubengefüllten Korbe auf dem Fußboden. Das Kind steht auf dem Schoß der Mutter und sieht ihr voller Spannung in Mienen und Gebärden zu, wie sie mit ihren schlanken Fingern in echt Schongauerscher Zierlichkeit von einer Traube eine Beere abzulösen bemüht ist. Die Formen sind noch freier, die Komposition ist ganz ungezwungen und natürlich. Wer aber ihrem Linienfluß nachgeht, erkennt die Überlegung eines Künstlers, der viel Schönheitsgefühl hatte. Auch dieses Gemälde mit seinen warmen, gut zusammengestimmten Farben läßt in Schon-



Fig. 85. Heilige Familie, von Schongauer. München.

gauer einen wirklichen Maler erkennen, den man erst dann richtig schätzt, wenn man neben ein solches Bild eine Madonna von Zeitblom, der doch sein Schüler sein konnte, stellt. Das Bild gehört in Schongauers reifste Zeit.

Zweites Buch

Die deutsche Kunst in ihrer Blütezeit

Dürer. — Cranach. — Grünewald und Hans Baldung.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Inhalt des zweiten Buches.



Fig. 86. Ambrosius und Hans Holbein d. j., Rötelzeichnung von Holbein d. ä. Berlin.

1. Augsburg.

Allgemeines. Die deutsche Renaissance. Schwäbische Maler. Der ältere Holbein und Burgkmair. Schaffner und Amberger (Strigel).

Von den beiden Hauptsitzen deutscher Kunst im 16. Jahrhundert hat Nürnberg, neben dem Ruhm der größeren Leistung in der hohen Kunst, auch einen tieferen und nachhaltigeren Einfluß auf die folgende Zeit gehabt, den schon der eine Name Albrecht Dürer hinlänglich bezeichnet, Augsburg dagegen hat das Verdienst, früher in die neue Bewegung eingetreten zu sein, und es hat mit seiner gefälligen Ware, den leichter zu verbreitenden Erzeugnissen eines vielseitigen Kunstfleißes, auch schneller weite Gebiete erobert.

Die alte schwäbische Reichsstadt hatte in fortwährenden Grenzfehden und Kriegszügen vor allem gegen die nachbarlichen Herzoge von Baiern ihre Kraft gestärkt. Sie hatte auch innere Kämpfe zu bestehen gehabt, und schon im 14. Jahrhundert hatten die Geschlechter den Zünften Anteil an der Regierung der Stadt gewähren müssen, anders als in Nürnberg, wo die Patrizier auf ihren Vorrechten in Rat und Gemeinde sorglich und mit Erfolg bestanden, so daß man es wohl das deutsche Venedig nannte, nicht etwa um seiner

Kunst willen, sondern wegen seines wohlgefügten patrizischen Regiments. In Augsburg kamen die breiteren Schichten der Bevölkerung früher zur Geltung, der Wohlstand mehrte sich, die Stadt nahm zu an Wohnsitzen und Quartieren, das kleine und das große Gewerbe blühte auf, ihm folgte der Handel, und bald gab es keine Stadt im deutschen Reich, in der es so lebhaft und emsig und betriebsam, aber auch so unterhaltsam und lustig hergegangen wäre wie in Augsburg. Wenn es in Nürnberg mehr humanistisch gebildete Ratsherren, mehr ernste Naturforscher und gelehrte Theologen gab, so war Augsburg berühmt wegen seiner vielen Lustbarkeiten, seiner prunkvollen Feste und Aufzüge und seiner kostbaren Moden: die schönen Augsburger Kleider hatten bereits im Anfang des 16. Jahrhunderts allmählich ganz Süddeutschland erobert.

In keiner deutschen Stadt verweilte der Kaiser Maximilian so gern wie in seinem lieben Augsburg. Seit er sich in gnädiger Stimmung unter dem Jubel des Volkes hatte huldigen lassen (1496), schlug er öfter hier seine Hofhaltung auf, für die er sich seit 1501 ein ständiges Quartier hatte herrichten lassen, und nahm gern teil an den Festlichkeiten der Stadt, als „Bürgermeister von Augsburg," wie der König von Frankreich spottend sagte. Später fand dann der kunstliebende Kaiser hier auch die geeigneten Kräfte für seine weitangelegten künstlerischen Unternehmungen, wobei ihm Konrad Peutinger, der vornehmste Gelehrte von Augsburg, seit 1493 Stadtschreiber, als Berater und als Vermittler bei den Künstlern diente.

Schon lange hatte der Handel die Stadt in enge Beziehungen zu Italien gebracht, und Venedig und Mailand lagen dem Augsburger noch näher vor seiner Thüre als dem Nürnberger. Um so leichter wurde der bewegliche Sinn der Augsburger für den neuen, italienischen Geschmack gewonnen. Während Nürnberg in seinen älteren Teilen noch heute mehr an das spätere Mittelalter erinnert, ist ja Augsburg durch seine Paläste und die bemalten Hausfassaden vorzugsweise zur Stadt der aus Italien gekommenen sogenannten deutschen Renaissance geworden.

Was es in Wirklichkeit mit dieser in unseren Tagen wieder vielgepriesenen Kunstform auf sich hat, läßt sich schon aus der zeitlichen Reihenfolge der einzelnen Kunstgattungen erkennen. Die Architektur, die den Anfang machen sollte, kommt zuletzt. Neue Kirchen waren nicht nötig, das bürgerliche Wohnhaus verlangte zunächst keine neuen Konstruktionen, sondern nur eine andere Ausstattung mit neuen Schmuckteilen, sei es gemalten oder plastischen, und erst als in Italien die Renaissance schon stille stand, am Ende des 16. Jahrhunderts und noch später, entstanden ganze Profangebäude im italienischen

Stil (Elias Holl, 1615 bis 1620, Rathaus mit dem Goldenen Saal; Zeughaus). Den Anfang dagegen macht in Deutschland das, was sich sonst aus der Architektur zu ergeben und erst allmählich von ihr abzulösen pflegt, die Dekoration. Oberitalien war in seiner Frührenaissance noch reicher im Ornament als Toskana, und von dorther brachten zunächst die Buchdrucker schon am Ende des 15. Jahrhunderts die Zierformen in Ornamentstichen mit. Nun rankte die neue Verzierungsweise weiter, sie verdrängte die gotischen Zierate aus den Häusern und setzte sich auch in der Kleinplastik und im Gerät, sogar im kirchlichen, fest, und während in Nürnberg und in Franken eine an sich bedeutendere einheimische Skulptur den italienischen Formen noch lange widerstrebte, erlebte in Augsburg, wo keine große Plastik bestand, seit etwa 1525 die leicht und gefällig in Elfenbein und Stein, Erz und Zinn, Silber und Gold schaffende Kleingewerbekunst eine Blüte ohnegleichen. Wohl war das ein Aufschwung, aber auf Kosten von etwas größerem. Das Ornament war sozusagen frei geworden. Ohne den Zwang der Architektur, unter deren Schutz sonst eine monumentale Plastik zu erwachsen pflegt drang es spielend in die kleine Plastik und in die malende Dekoration ein, wo die Willkür Grazie, der Zufall Abwechselung und die Überfüllung Reichtum genannt wird.

Unter solchen Umständen waren in Augsburg im Anfang des 16. Jahrhunderts viele kleine und zwei größere Maler thätig, denn nur in dieser einen Gattung, der Malerei, nimmt die Kunst dort größere Gestalt an, und nur zwei Namen, der ältere Holbein und Burgkmair, haben für den Fortgang der Kunstgeschichte eine selbständige Bedeutung. Als Förderer des italienischen Geschmacks haben sich vor allen die Fugger einen Namen gemacht. Die Wandbekleidung ihrer Kapelle in S. Anna (1509) und die Stuckdekorationen in den beiden Fuggerschen Badestuben (seit 1571) machen ganz den Eindruck italienischer Werke, die man auf deutschem Boden zu finden sich wundern möchte. So glatt und gleichmäßig konnte aber die Entwickelung der Malerei nicht verlaufen, sie vollzieht sich unter vielen Störungen, im Widerstreit einheimischer und fremder Elemente, und sie führt zwar zu charakteristischen und geschichtlich interessanten, aber nicht zu reinen und ästhetisch befriedigenden Ergebnissen.

Da die Malerei nicht nur nach schönen Formen suchte, sondern vor allem auch allgemein verständliche Gedanken ausdrücken mußte, so durfte sie die volkstümliche Grundlage nicht aufgeben. Für das Volk arbeiteten aber die Buchdrucker, dieselben, die zugleich in ihren Drucken die Renaissanceformen in Deutschland einführten, und in der Buchdruckerkunst trat

Augsburg bald an die erste Stelle. Ebenso arbeiteten die Holzschneider für das Volk, und Maler von dem Range Burgkmairs zeichneten nicht nur Bilder auf den Holzstock, sondern auch Zierformen, Initialen und Bordüren zum Schmucke der Bücher. Dieser Zusammenhang mit dem Handwerk hatte zwar sein Gutes für die Maler, indem er sie am Volkstum als an ihrem Mutterboden festhielt, aber in ihre Gemälde kam dadurch doch auch etwas zwiespältiges. Die große Haltung und der einheitliche Charakter, wodurch sich die vornehmere italienische Malerei auszeichnet — sie war doch auch für ein vornehmeres Publikum bestimmt! — wollte sich nicht so leicht einstellen. Die deutschen Bilder, wenn sie nicht einzelne Figuren, sondern größere Kompositionen geben, behalten immer etwas von der auf Vollständigkeit ausgehenden Überfüllung der Illustration, die, weil sie alles sagen will, nicht leicht große Eindrücke hervorbringt. Dabei zeigen sich natürlich persönliche Unterschiede. Dem gewandten Talente Burgkmairs, dessen fügsamer Geschmack sich schneller in die italienischen Formen fand, gelang auch die bildmäßige Fassung leichter als dem naiveren, volkstümlicheren, vielseitigeren Holbein, dessen Gemälde uns selten reine Eindrücke verschaffen, und die vielen geringeren Maler bleiben auch in ihren Gemälden nur bessere Kunsthandwerker.

Hans Holbein der ältere und Hans Burgkmair gehören ihrem Wirken nach zusammen, beide sind Augsburger. Holbein ist älter (gegen 1460 geboren) als Burgkmair (1473 oder 1474), sein erstes datiertes Werk ist aber verhältnismäßig spät (zwei Altarflügel aus Weingarten von 1493). Burgkmair war eines Malers Sohn, trat 1498 in die Zunft ein und malte schon seit 1501 Bilder, auf denen er für seine Jahre im technischen besser und weiter vorgebildet erscheint, als Holbein. Er ist auch bereits in Oberitalien gewesen und hat einen italienischen Lehrling in seiner Werkstatt (1501). Vorher hatte er dieselben Anregungen empfangen wie Holbein, nämlich durch Schongauer, von dem er auch ein Selbstbildnis kopierte (München), aber nicht als dessen Schüler 1488, wie man nach einem Zettel auf der Rückseite des Bildes angenommen hat, sondern viel später. Dem persönlichen Unterricht Schongauers, der schon starb, als er selbst höchstens achtzehn Jahre alt war, kann er kaum noch erhebliches verdankt haben; wohl aber hatte das Vorbild des Zeichners und Kupferstechers für ihn Bedeutung. Denn bald studierte er auch Dürers Blätter und zeichnete auf das vielseitigste für den Holzschnitt. Diese Schulung durch die graphischen Künste gab ihm einen Vorsprung vor Holbein, er verstand sich nicht nur auf Ornament und Archi-

tektur, sondern er zeichnete auch das Figürliche sicherer in Gliedmaßen und Stellungen, in Verschiebungen und Verkürzungen, er suchte den Raum zu vertiefen und gab außerdem Landschaft, was alles bei Holbein vermißt wird. Nachdem dann beide eine Zeit lang an Darstellungen derselben Art, den Basilikenbildern für das Katharinenkloster, gearbeitet hatten, bildete sich zwischen 1507 und 1512 ein nahes Verhältnis, in dem der jüngere dem älteren von seinem Können und seinem Geschmack mitteilte (Holbeins Katharinenaltar 1512). Der Sebastiansaltar von 1515 ist dann Holbeins reifstes und letztes bedeutendes Werk. Gleich darauf gerät er in Schulden, verläßt Augsburg, um zunächst in dem kunstliebenden Antoniterkloster Isenheim im Elsaß Arbeit zu finden (1517), und während Burgkmair bis an seinen Tod (1531) weiter in Augsburg thätig ist, zieht Holbein umher, ohne daß man seine Thätigkeit verfolgen könnte, und wird zuletzt im Augsburger Malerbuch als 1524 verstorben erwähnt.

Wir werden nun Holbeins Kunst, soweit es angeht, mit Berücksichtigung gleichzeitiger Werke Burgkmairs, zu betrachten haben und daran dann anschließen, was über diesen noch besonders zu sagen ist.

Wer mit der Erinnerung daran, daß Schongauer schon 1491 starb, an die früheste Gruppe der Holbeinschen Werke (1493 bis 1502 oder 1503) hinantritt, der wird sich des Eindruckes nicht erwehren können, daß hier auf demselben Stoffgebiete die Auffassung vergröbert, und auch in der Ausführung ein Rückschritt eingetreten ist. Auf den beiden Flügeln des Weingartener Altars von 1493 (auseinandergesägt, in vier Bildern, im Dom zu Augsburg) sehen wir außen „Joachims Opfer“ und „Mariä Geburt“, innen „Mariä Tempelgang“ und die „Darstellung Christi“. Die männlichen Köpfe sind porträtartig, die weiblichen von einer allgemeinen Zierlichkeit, die Typen erinnern etwas an niederländische Bilder, das Detail ist genreartig und ausführlich behandelt, der Gesamtausdruck ist nicht, wie gleich darauf in den Passionsbildern, übertrieben, wozu hier der Gegenstand keinen Anlaß gab, aber auch in keiner Weise individuell, so daß darnach eine vielversprechende Entwicklung zu erwarten wäre. Die Bilder könnte ebensogut ein älterer Mann gemalt haben, der im Zuge seiner früheren Thätigkeit handwerksmäßig weiterarbeitet, wie ein jüngerer von 33 Jahren, der mit ihnen seine Laufbahn beginnt. — Eigentümlicher zeigt sich Holbein in der Passion, die er für die Dominikanerkirche in Frankfurt darzustellen hatte. Ein 1501 vollendeter Altar hatte als Hauptstück Schnitzwerk, wahrscheinlich die „Kreuzigung“, alle anderen Teile waren bemalt, die Staffel mit dem

„Abendmahl“ (jetzt in der Leonhardskirche), die Flügel mit Passionsszenen und die Rückwand mit den Stammbäumen Christi und der Dominikaner (im Archiv). Die vier Tafeln der Rückwand bilden eine als Mauer charakterisierte Fläche, auf ihr ist grünes Rankenwerk gemalt, das die Personen der Stammbäume miteinander verbindet: meist sind es Halbfiguren mit zum Teil sehr feinen Köpfen. Charakteristischer für die Absichten des Künstlers, wenn auch weniger angenehm in der erreichten Wirkung sind die Passionsszenen (ohne die „Grablegung“; sieben jetzt auseinander gesägte Bilder der einstigen äußeren und inneren Flügel). Das Baseler Museum besitzt außer den Originalzeichnungen zu ihnen noch eine andere Reihe von Passionszeichnungen, und diesen entsprechen zwölf Gemälde, einst ebenfalls Flügelbilder eines Altars, steinfarbig grau mit einzelnen für Haar, Bart und Fleisch angewandten Lokaltönen (Donaueschingen); sie übertreffen noch in Ausdruck und Ausführung die Frankfurter Bilder. Holbein hat die Passion durchaus in dem derben Charakter der geistlichen Schauspiele wiedergegeben. Alles ist deutlich und auch dem stumpferen Sinne faßbar, von den karikierten Köpfen bis zu den groben Gestalten mit ihren plumpen Stellungen und den ausgreifenden Bewegungen; die Komposition ist kunstlos, und eine höhere bildmäßige Wirkung nicht vorhanden. Bei Schongauer stehen, abgesehen von der ganzen vornehmeren Haltung, die einzelnen Figuren fest auf einem bestimmten Boden, und ihre Arme und Hände sind scharf gekennzeichnet. Bei Holbein sind alle Details vernachlässigt, und die Gliedmaßen für ihre Aufgabe ungeeignet, schwach, schematisch gegeben, der Fußboden geht nicht zurück, sondern steigt in die Höhe, und wenn man diesen Bildern eine energische und dramatische Auffassung nachrühmt, so soll man nicht übersehen, wie sehr hinter dem Wollen das Vollbringen zurückgeblieben ist. Vor allem zeichnete Holbein in den Einzelheiten nicht sicher, vielleicht aber auch nicht sorgfältig genug, um solche Handlungen ausdrücken zu können. Auf der hier mitgeteilten „Grablegung“ (Donaueschingen; Fig. 87) einer der am günstigsten wirkenden Kompositionen dieser Folge, ist der Anschluß an Schongauers Kreis unverkennbar. Am nächsten steht sie der Grablegung Schühleins (Fig. 71), wie die Haltung des Christus, die Magdalena vorn und die zwei tragenden Männer links und rechts zeigen, dagegen erinnern Johannes, Maria und die abgewandte Frau an die entsprechenden Figuren einer in Schongauers Werkstatt gemalten Grablegung (Fig. 72), und genau so wie bei Holbein Maria, nimmt und küßt Magdalena die Hand Christi auf Schongauers berühmtem Kupferstich (Fig. 73).

Eine kleine thronende Madonna von 1499 in gotischer Architektur mit zwei Engeln, die dem Kinde Blumen reichen (Germanisches Museum Nr. 146; eine ähnliche kleine „Krönung Mariä“ Nr. 145, bezeichnet S. Hollbain, wird



Fig. 87. Grablegung, grau in grau gemalt, von Hans Holbein d. ä. Donaueschingen.

dem Bruder Sigmund gehören), hat ihren Wert durch die sorgfältige und saubere Ausführung, aber den tieferen seelischen Reiz einer Schongauerschen Madonna darf man nicht erwarten.

Die Nonnen des reichen Katharinenklosters hatten 1496 Darstellungen der sieben Hauptkirchen Roms, deren Besuch einen Ablaß gewährte, auf sechs

Tafeln, vor denen sie laut päpstlicher Erlaubnis ihre Andacht mit demselben Erfolg sollten abhalten können, bei drei Augsburger Malern bestellt; zwei davon lieferte Holbein, drei Burgkmair (alle im Museum, dem ehemaligen Kloster).



Fig. 88. Mittelgruppe aus dem Hauptbilde der Paulsbasilika, von Hans Holbein d. ä. Augsburg.

Diese Basilikenbilder waren ein wunderlicher Einfall, und was sie alles enthalten sollten, nicht nur die Kirchen, sondern auch die Geschichten der Titelheiligen und außerdem die der Heiligen der Stifterinnen, war viel zu viel,

als daß es ein Künstler von dem geringen Anordnungsvermögen Holbeins zu einem erträglichen Ganzen hätte gestalten können. Ein Italiener hätte die Masse durch Auswahl beschränkt und das Zurückbleibende wirksam zu gruppieren verstanden. Holbein giebt alles, was er weiß, und obwohl die Haupteinteilung streng architektonisch ist: in der Mitte unten die Kirche zwischen zwei Seitenfeldern mit Heiligengeschichten, darüber im Bogen eine himmlische Szene,



Fig. 89. Hans Holbein d. ä., Selbstbildnis. Chantilly.

alles gotisch eingerahmt, — so ist doch das Einzelne nicht übersehbar, und das Ganze hat dadurch einen altertümlichen Ausdruck bekommen. Im Vergleich zu dem ersten Bilde, S. Maria Maggiore mit der „Krönung Mariä“ darüber (1499), macht das etwas spätere, S. Paolo, mit der „Verspottung Christi“ oben, durch etwas Landschaft und eine sehr zierliche Ausführung den besseren Eindruck; die Farbe, die dort bräunlich war, ist mannigfaltiger geworden.





Fig. 90. Oberer Teil der Petersbasilika von Burgkmair. Augsburg.

Hervorzuheben ist ein reizendes Detail: zwischen leidvollen Szenen, der Wegführung und der Hinrichtung Pauli, sitzt auf einem Stuhl, vom Rücken gesehen, eine vornehme Kirchenbesucherin, graziös und ausdrucksvoll, wie die feinen Frauengestalten Rogiers van der Weyden oder des Meisters von Flémalle (Fig. 88). Nach einer Inschrift an der Stuhllehne sollte es die heilige Thekla sein: hatte zu dieser vielleicht die Stifterin des Bildes, Veronika Welser, als Modell gesessen? Überhaupt sollte das ganze Bild offenbar etwas besonders gutes werden und galt jedenfalls für etwas vornehmeres, als die mancherlei Altarwerke, die um dieselbe Zeit aus Holbeins Werkstatt hervorgingen. Darum hat er sich auf einem Flügel seines Meisterstücks selbst dargestellt, als Zuschauer der Taufe Pauli, mit seinen beiden Knaben Ambrosius und Hans. Sein Gesicht mit dem langen Haar und Bart gleicht bis auf den Altersunterschied einer Silberstiftzeichnung von 1515 (Chantilly; Fig 89).

Burgkmair malte drei ähnlich angeordnete Basilikenbilder, seine frühesten bedeutenden Arbeiten: S. Peter, 1501, S. Giovanni und S. Croce, 1504. Ihr Gesamtton ist bräun-

lich wie bei Holbeins erstem Bilde, mit tiefen Schatten und viel Pinsel-
gold. Sie sind besser komponiert, die Figuren gut und sicher gestellt: „Petrus
zwischen Maria und den vierzehn Nothelfern“ oben auf dem Bilde der



Fig. 91. Johannes Baumgartner, Helldunkelholzschnitt von Burgkmair.

Petrusbasilika (Fig. 90), aber sie sind auch energischer bewegt: die „Kreuzi-
gung“ zwischen dem Martyrium der Ursula auf dem Bilde S. Croce, und
endlich ist viel Landschaft und atmosphärische Beleuchtung gegeben: der obere
Teil des Petrusbildes zeigt auch bereits eine italienische Renaissancekirche.

Burgkmair ist der geschultere Künstler, der Mann von feinerem Formengefühl, Holbein der natürlichere, unmittelbarere, von umfassenderer Beobachtung.

Doch ist Holbein auch ohne Frage auf einem Gebiete Burgkmair überlegen, im Porträt. Zwar haben wir auch von Burgkmair gute Bildnisse, wir geben hier den [illegible] Johann Baumgartner in einem Helldunkelholzschnitt vom [illegible] (Fig. 91), gleich ausgezeichnet durch seinen scharfen



[illegible], Stiftzeichnung von Hans Holbein d. ä. Basel.

Ausdruck und die stoffnachahmende Ausführung. Aber Holbein war schon ein ebenso bedeutender Porträtist wie sein berühmterer Sohn, wir haben von ihm weit über hundert leicht und sicher mit dem Silberstift hingeworfene Bildniszeichnungen, zum Teil mit Rötel und Weiß noch etwas mehr ausgeführt (die meisten zwischen 1502 und 1510: sehr viele in Berlin, ferner in Basel, Bamberg, Weimar und Kopenhagen). Manche von ihnen wären von solchen des jüngeren Holbein, dem man sie früher großenteils zuschrieb, ohne äußere Merkmale nicht zu unterscheiden. Wir geben hier den sympathischen

Kopf des jungen Hans Harwien (Basel; Fig. 92) und einen der Mönche des Ulrichsklosters (die ganze Reihe in Berlin, bis gegen 1510 gezeichnet; Fig. 93). In das Jahr 1511 gehört das Blatt mit den beiden Söhnen Ambrosius und Hans (Berlin; Fig. 86). Als Zeichner erscheint der ältere Holbein immer geistreich und beinahe modern; auf Bildern unter den erschwerenden Bedingungen bestimmter Aufgaben kann das Talent nicht so zum Vorschein kommen: Epitaph des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwartz, 18 männliche und 17 weibliche Familienmitglieder unter einer himmlischen Gruppe, 1508 (Augsburg, von Stetten).



Fig. 93. Herr Lienhard Wagner. Stiftzeichnung von Hans Holbein d. ä. Berlin.

Eine Wendung in Holbeins Kunstweise bezeichnen zwei Altarflügel aus dem Katharinenkloster von 1512, innen das Martyrium der Katharina und eine Ulrichslegende, außen die „Kreuzigung Petri" und „Anna Selbdritt" (Museum). Hinter jedem Bilde liegt ein grünes Feld mit goldenen Renaissanceornamenten: Ranken aus Blattwerk mit Putten und Delphinen. Das Malwerk ist flotter, die Farbe selbständiger, die Figuren sind freier, die Hände besser gezeichnet. Maria und Anna, die das nackte, zwischen ihnen auf einer gotischen Truhe stehende Kind an den Händen anfassen, vor einem von Engeln gehaltenen Tuche, sind von einer ganz neuen Grazie, sie können wenigstens von ferne an einen Italiener, etwa Giovanni Bellini, erinnern (Fig. 94). Es ist also ein andrer Stil, der sich hier zeigt, weswegen man auch früher diese Flügel nur dem jüngeren Holbein zutrauen zu dürfen meinte, und zu einem Teil wenigstens wird man dieses Neue auf Anregungen Burgkmairs zurückführen dürfen.

Burgkmair hatte sich um diese Zeit schon ganz in die italienische Richtung gefunden. Auf einem Helldunkelholzschnitt von 1510 (Fig. 95) giebt er uns eine geradezu überraschende Darstellung: unter einem venezianischen



Fig. 94. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. Ä. Augsburg.

Frührenaissanceportal mit dem Blick auf den Kanal hat der Tod, eine durchaus deutsche Figur, den antik gerüsteten Krieger niedergeworfen und würgt ihn, indem er zugleich das Gewand der entfliehenden Geliebten mit den Zähnen festhält. Das ist vollendet, im Inhalt deutsch, in der Form italienisch und



Fig. 95. Der Tod als Würger, Helldunkelholzschnitt von Burgkmair.

doch ganz einheitlich im Stil! Auch hübsche kleine Gemälde Burgkmairs, heilige Genrebilder, gehören in diese Jahre. Wir stellen ihnen eine Madonna in Holzschnitt (B. 12; Fig. 96) voran, weil sich darin Burgkmair wohl noch günstiger zeigt als in den gemalten Darstellungen: sie ist als Fürbitterin

eines kleinen Hausaltars aufgefaßt und viermal, nur mit veränderter Schrift, gedruckt worden; die Einkleidung ist ganz italienisch, der Ausdruck jedoch ungezwungen und die Stimmung namentlich infolge des Beiwerks sehr an=



Fig. 96. Madonna, Holzschnitt von Burgkmair.

heimelnd. — Auf einem Gemälde von 1509 finden wir eine Madonna mit ovaler italienischer Gesichtsform sitzend auf einem Renaissancethron im Garten, etwas ungeschickt steht das Kind mit einem Granatapfel in der Hand zu ihren Füßen, ringsumher blühende Pflanzen, dazu schöne Landschaft (Germanisches

Museum Nr. 159; Fig. 97); ihr Kleid ist kirschrot, der Mantel blau mit grünem Futteraufschlag, der Gesamtton durchsichtig braun. — Auf einem ähn=



Fig. 97. Madonna im Garten, von Burgkmair. Germanisches Museum.

lichen, noch kleineren Bilde (1510, ebenda Nr. 160) reicht die Madonna dem auf ihrem Schoße sitzenden nackten Kinde eine Traube, die Landschaft ist besonders gut, das Kind freilich ein wenig froschartig. — „Heilige Familie" in traulicher Stimmung; Renaissancearchitektur und Landschaft (1511, Berlin Nr. 584). — Gerade diese kleinen Gemälde vereinigen Gefühl und natürliche Anmut mit einer äußerst zierlichen Form; sie sind von einer Intimität, wie wir sie auf keinem Bilde Holbeins finden werden. — Ein größerer Altar von 1507 zeigt als Hauptstück Maria neben Christus, beide gekrönt, unter musizierenden Engeln, auf den Flügeln Brustbilder von Heiligen in drei Reihen übereinander (Augsburg Nr. 6—8). Wieder haben wir den für Burgkmair bezeichnenden braunen Farbenton, und im Typus der Köpfe auf den Flügeln zeigt sich nichts neues und bemerkenswertes, aber fünf langbekleidete musizierende Engel auf dem Mittelstücke haben etwas von der stillen Grazie, die in altvenezianischen Bildern wohnt, und trotz der spätgotischen Einfassung des Ganzen hat der Thron, auf dem Christus und Maria sitzen, als Rückwand Pilaster mit offenen Bogen, und das bekrönende venezianische Rankenwerk erinnert uns an die Ornamente auf Holbeins Katharinenaltar. Burgkmair aber beweist schon hier in der Architektur eine Energie, die Holbein sich niemals zu eigen gemacht hat.

Holbeins höchste Leistung ist nun der Sebastiansaltar von 1515 (München), der freilich nicht unvorbereitet erscheint, aber dennoch einige Überraschung bereitet. Weniger im Mittelstück, wo der nackte Heilige zwar mit redlichem Fleiße ausgearbeitet, auch durch eine Hintergrundsdrapierung als Schaustück gehoben, doch aber keine Individualität geworden ist; wie fällt er z. B. ab gegen Grünewalds Sebastian auf dem Isenheimer Altar! Die Bogenschützen und Zuschauer sind kräftiger ausgedrückt, als es sonst Holbeins Art ist, aber störend ist die beinahe geometrische Gruppierung um den Stamm mit dem Sebastian als Mittelpunkt. Wenn die Flügel zurückgeschlagen sind, so stehen hier zwei Einzelfiguren, Barbara und Elisabeth (Fig. 98 und 99) in einer Reihe mit dem Sebastian, und hinter allen zieht sich eine den inneren Flügeln und der Mitte gemeinsame Landschaft hin, in die Holbein zum erstenmale Stimmung gelegt hat. Die beiden heiligen Frauen aber in ihren Purpurmänteln, besonders die Elisabeth mit dem adligen Auftreten, sind Erscheinungen von einer Höhe, wie sie doch wirklich niemand dem Maler nach seinen früheren Arbeiten hätte zutrauen mögen. Endlich bleibt noch an den Sockeln und Bekrönungen der Tafeln zu beachten, mit welcher Sicherheit er sich in die Formen der Renaissance gefunden hat, und auf den äußeren





Fig. 98. Die h. Barbara. Fig. 99. Die h. Elisabeth.
Flügelbilder des Sebastiansaltars von Hans Holbein d. ä. München.



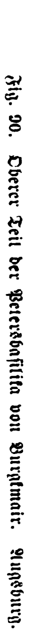


Fig. 90. Oberer Teil der Petersbasilika von Burgkmair. Augsburg.

Hervorzuheben ist ein reizendes Detail: zwischen leidvollen Szenen, der Wegführung und der Hinrichtung Pauli, sitzt auf einem Stuhl, vom Rücken gesehen, eine vornehme Kirchenbesucherin, graziös und ausdrucksvoll, wie die feinen Frauengestalten Rogiers van der Weyden oder des Meisters von Flémalle (Fig. 88). Nach einer Inschrift an der Stuhllehne sollte es die heilige Thekla sein: hatte zu dieser vielleicht die Stifterin des Bildes, Veronika Welser, als Modell gesessen? Überhaupt sollte das ganze Bild offenbar etwas besonders gutes werden und galt jedenfalls für etwas vornehmeres, als die mancherlei Altarwerke, die um dieselbe Zeit aus Holbeins Werkstatt hervorgingen. Darum hat er sich auf einem Flügel seines Meisterstücks selbst dargestellt, als Zuschauer der Taufe Pauli, mit seinen beiden Knaben Ambrosius und Hans. Sein Gesicht mit dem langen Haar und Bart gleicht bis auf den Altersunterschied einer Silberstiftzeichnung von 1515 (Chantilly; Fig 89).

Burgkmair malte drei ähnlich angeordnete Basilikenbilder, seine frühesten bedeutenden Arbeiten: S. Peter, 1501, S. Giovanni und S. Croce, 1504. Ihr Gesamtton ist bräun-

lich wie bei Holbeins erstem Bilde, mit tiefen Schatten und viel Pinsel-gold. Sie sind besser komponiert, die Figuren gut und sicher gestellt: „Petrus zwischen Maria und den vierzehn Nothelfern“ oben auf dem Bilde der



Fig. 91. Johannes Paumgartner, Helldunkelholzschnitt von Burgkmair.

Petrusbasilika (Fig. 90), aber sie sind auch energischer bewegt: die „Kreuzigung“ zwischen dem Martyrium der Ursula auf dem Bilde S. Croce, und endlich ist viel Landschaft und atmosphärische Beleuchtung gegeben: der obere Teil des Petrusbildes zeigt auch bereits eine italienische Renaissancekirche.

Burgkmair ist der geschultere Künstler, der Mann von feinerem Formengefühl, Holbein der natürlichere, unmittelbarere, von umfassenderer Beobachtung.

So ist Holbein auch ohne Frage auf einem Gebiete Burgkmair überlegen, im Porträt. Zwar haben wir auch von Burgkmair gute Bildnisse, wir geben hier den kaiserlichen Rat Johann Paumgartner in einem Helldunkelholzschnitt von drei Platten, 1512 (Fig. 91), gleich ausgezeichnet durch seinen scharfen



Fig. 92. Hans Harwien, Stiftzeichnung von Hans Holbein d. ä. Basel.

Ausdruck und die stoffnachahmende Ausführung. Aber Holbein war schon ein ebenso bedeutender Porträtist wie sein berühmterer Sohn, wir haben von ihm weit über hundert leicht und sicher mit dem Silberstift hingeworfene Bildniszeichnungen, zum Teil mit Rötel und Weiß noch etwas mehr ausgeführt (die meisten zwischen 1502 und 1510; sehr viele in Berlin, ferner in Basel, Bamberg, Weimar und Kopenhagen). Manche von ihnen wären von solchen des jüngeren Holbein, dem man sie früher großenteils zuschrieb, ohne äußere Merkmale nicht zu unterscheiden. Wir geben hier den sympathischen

Kopf des jungen Hans Harwien (Basel; Fig. 92) und einen der Mönche des Ulrichsklosters (die ganze Reihe in Berlin, bis gegen 1510 gezeichnet; Fig. 93). In das Jahr 1511 gehört das Blatt mit den beiden Söhnen Ambrosius und Hans (Berlin; Fig. 86). Als Zeichner erscheint der ältere Holbein immer geistreich und beinahe modern; auf Bildern unter den erschwerenden Bedingungen bestimmter Aufgaben kann das Talent nicht so zum Vorschein kommen: Epitaph des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwartz, 18 männliche und 17 weibliche Familienmitglieder unter einer himmlischen Gruppe, 1508 (Augsburg, von Stetten).

Eine Wendung in Holbeins Kunstweise bezeichnen zwei Altarflügel aus dem Katharinenkloster von 1512, innen das Martyrium der Katharina und eine Ulrichslegende, außen die „Kreuzigung Petri“ und „Anna Selbdritt“ (Museum). Hinter jedem Bilde liegt ein grünes Feld mit goldenen Renaissanceornamenten: Ranken aus Blattwerk mit Putten und Delphinen. Das Malwerk ist flotter, die Farbe selbständiger, die Figuren sind freier, die Hände besser gezeichnet. Maria und Anna, die das nackte, zwischen ihnen auf einer gotischen Truhe stehende Kind an den Händen anfassen, vor einem von Engeln gehaltenen Tuche, sind von einer ganz neuen Grazie, sie können wenigstens von ferne an einen Italiener, etwa Giovanni Bellini, erinnern (Fig. 94). Es ist also ein andrer Stil, der sich hier zeigt, weswegen man auch früher diese Flügel nur dem jüngeren Holbein zutrauen zu dürfen meinte, und zu einem Teil wenigstens wird man dieses Neue auf Anregungen Burgkmairs zurückführen dürfen.



Fig. 93. Herr Lienhard Wagner. Stiftzeichnung von Hans Holbein d. ä. Berlin.

Burgkmair hatte sich um diese Zeit schon ganz in die italienische Richtung gefunden. Auf einem Helldunkelholzschnitt von 1510 (Fig. 95) giebt er uns eine geradezu überraschende Darstellung: unter einem venezianischen



Fig. 94. Die h. Anna selbdritt, von Hans Holbein d. ä. Augsburg.

Frührenaissanceportal mit dem Blick auf den Kanal hat der Tod, eine durchaus deutsche Figur, den antik gerüsteten Krieger niedergeworfen und würgt ihn, indem er zugleich das Gewand der entfliehenden Geliebten mit den Zähnen festhält. Das ist vollendet, im Inhalt deutsch, in der Form italienisch und

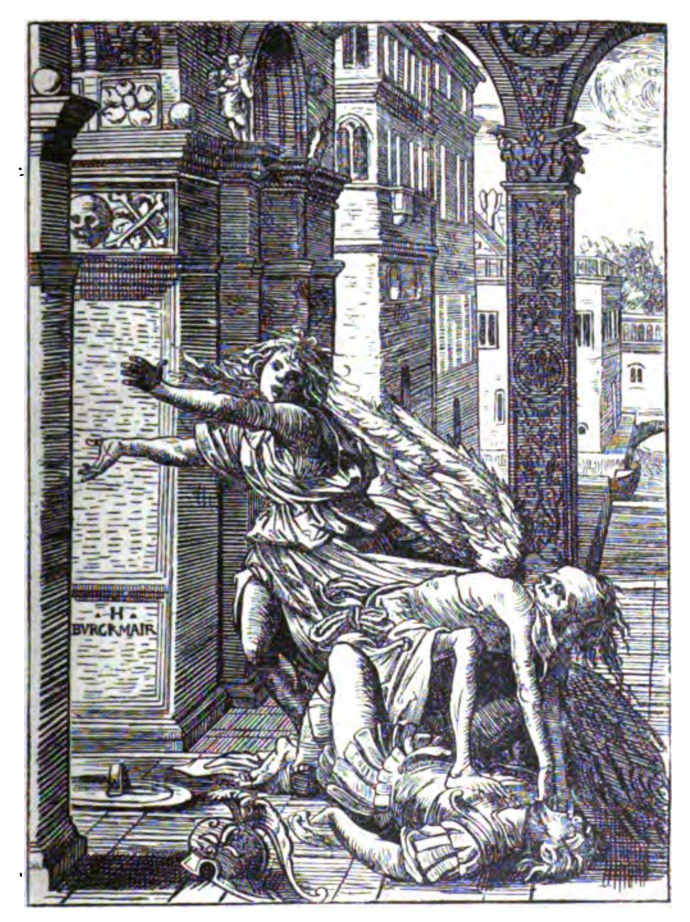


Fig. 95. Der Tod als Würger. Helldunkelholzschnitt von Burgkmair.

doch ganz einheitlich im Stil! Auch hübsche kleine Gemälde Burgkmairs, heilige Genrebilder, gehören in diese Jahre. Wir stellen ihnen eine Madonna in Holzschnitt (B. 12; Fig. 96) voran, weil sich darin Burgkmair wohl noch günstiger zeigt als in den gemalten Darstellungen: sie ist als Fürbitterin

eines kleinen Hausaltars aufgefaßt und viermal, nur mit veränderter Schrift, gedruckt worden; die Einkleidung ist ganz italienisch, der Ausdruck jedoch ungezwungen und die Stimmung namentlich infolge des Beiwerks sehr an-



Fig. 96. Madonna, Holzschnitt von Burgkmair.

heimelnd. — Auf einem Gemälde von 1509 finden wir eine Madonna mit ovaler italienischer Gesichtsform sitzend auf einem Renaissancethron im Garten, etwas ungeschickt steht das Kind mit einem Granatapfel in der Hand zu ihren Füßen, ringsumher blühende Pflanzen, dazu schöne Landschaft (Germanisches

Museum Nr. 159; Fig. 97); ihr Kleid ist kirschrot, der Mantel blau mit grünem Futteraufschlag, der Gesamtton durchsichtig braun. — Auf einem ähn-



Fig. 97. Madonna im Garten, von Burgkmair. Germanisches Museum.

lichen, noch kleineren Bilde (1510, ebenda Nr. 160) reicht die Madonna dem auf ihrem Schoße sitzenden nackten Kinde eine Traube, die Landschaft ist besonders gut, das Kind freilich ein wenig froschartig. — „Heilige Familie“ in traulicher Stimmung: Renaissancearchitektur und Landschaft (1511, Berlin Nr. 584). — Gerade diese kleinen Gemälde vereinigen Gefühl und natürliche Anmut mit einer äußerst zierlichen Form; sie sind von einer Intimität, wie wir sie auf keinem Bilde Holbeins finden werden. — Ein größerer Altar von 1507 zeigt als Hauptstück Maria neben Christus, beide gekrönt, unter musizierenden Engeln, auf den Flügeln Brustbilder von Heiligen in drei Reihen übereinander (Augsburg Nr. 6—8). Wieder haben wir den für Burgkmair bezeichnenden braunen Farbenton, und im Typus der Köpfe auf den Flügeln zeigt sich nichts neues und bemerkenswertes, aber fünf langbekleidete musizierende Engel auf dem Mittelstücke haben etwas von der stillen Grazie, die in altvenezianischen Bildern wohnt, und trotz der spätgotischen Einfassung des Ganzen hat der Thron, auf dem Christus und Maria sitzen, als Rückwand Pilaster mit offenen Bogen, und das bekrönende venezianische Rankenwerk erinnert uns an die Ornamente auf Holbeins Katharinenaltar. Burgkmair aber beweist schon hier in der Architektur eine Energie, die Holbein sich niemals zu eigen gemacht hat.

Holbeins höchste Leistung ist nun der Sebastiansaltar von 1515 (München), der freilich nicht unvorbereitet erscheint, aber dennoch einige Überraschung bereitet. Weniger im Mittelstück, wo der nackte Heilige zwar mit redlichem Fleiße ausgearbeitet, auch durch eine Hintergrundsdrapierung als Schaustück gehoben, doch aber keine Individualität geworden ist; wie fällt er z. B. ab gegen Grünewalds Sebastian auf dem Isenheimer Altar! Die Bogenschützen und Zuschauer sind kräftiger ausgedrückt, als es sonst Holbeins Art ist, aber störend ist die beinahe geometrische Gruppierung um den Stamm mit dem Sebastian als Mittelpunkt. Wenn die Flügel zurückgeschlagen sind, so stehen hier zwei Einzelfiguren, Barbara und Elisabeth (Fig. 98 und 99) in einer Reihe mit dem Sebastian, und hinter allen zieht sich eine den inneren Flügeln und der Mitte gemeinsame Landschaft hin, in die Holbein zum erstenmale Stimmung gelegt hat. Die beiden heiligen Frauen aber in ihren Purpurmänteln, besonders die Elisabeth mit dem adligen Auftreten, sind Erscheinungen von einer Höhe, wie sie doch wirklich niemand dem Maler nach seinen früheren Arbeiten hätte zutrauen mögen. Endlich bleibt noch an den Sockeln und Bekrönungen der Tafeln zu beachten, mit welcher Sicherheit er sich in die Formen der Renaissance gefunden hat, und auf den äußeren





Fig. 98. Die h. Barbara. Fig. 99. Die h. Elisabeth.
Flügelbilder des Sebastiansaltars von Hans Holbein d. ä. München.

Flügeln interessieren uns viel weniger die zwei ziemlich unlebendigen Figuren der „Verkündigung“, als der Renaissanceapparat, von dem sie umgeben sind. Diese Außenflügel sind einfarbig, weiß und hellgelb, gehalten. Innen aber hat der Sebastiansaltar nicht mehr den einstigen braunen Ton Holbeins und auch nicht die Buntheit mancher seiner früheren Bilder, sondern kräftige und gut zusammengestimmte Lokalfarben, und auf den hier abgebildeten inneren Flügeln, die koloristisch am höchsten stehen, hat der ältere Holbein bereits als Vorläufer seines großen Sohnes eine, man möchte fast sagen lionardeske Modellierung seiner Figuren zu erreichen verstanden.

Als Woltmann die zweite Auflage seines „Holbein,“ einer der besten Künstlerbiographien, die es giebt, bearbeitete, hatte er sich doch mit zu großer Liebe in das künstlerische Wirken des älteren Holbein versenkt. In Bezug auf die Einführung und Anwendung der Renaissanceformen ist Holbeins Verdienst geringer, als das Burgkmairs. In der Zeichnung läßt er, abgesehen von seinen vortrefflichen Porträtköpfen, Sicherheit und durchgebildete Formen vermissen; Dürer mit seinen großen Fortschritten war für ihn nicht vorhanden. Auf dem besonderen Gebiet der malerischen Aufgaben, in der Modellierung, in der Raumdarstellung durch Linien- und Luftperspektive hat er keinen eigenen Ruhm, er war kein Bahnbrecher, sondern ein Nachfolger oder Begleiter, ein künstlerischer Handwerker, und sein bestes Teil wird bleiben, daß er seinen größeren Sohn in die richtigen Bahnen geleitet hat. Nur weil er kein starkes Talent war, konnte er auch zuletzt in seiner Kunst verkümmern, gleichviel welches die äußeren Umstände waren, an denen sein Leben Schiffbruch litt. Sein Bruder Sigmund hatte mehr Glück, er hinterließ später seinem Neffen Hans eine ansehnliche Erbschaft; in der Kunst, die er betrieb, verdient er neben seinem Bruder kaum genannt zu werden.

Burgkmair hatte schon während er die zuletzt betrachteten feingestimmten Bilder malte, angefangen, für das Holzschnittwerk Kaiser Maximilians zu zeichnen. Diese umfangreichen Arbeiten, die uns in Dürers Leben wieder begegnen werden, nahmen ihn Jahre lang in Anspruch (1510 bis 1518). Nach 1518 werden Burgkmairs Bilder wieder häufiger. Diese zahlreichen, zum Teil sehr groß angelegten Gemälde (meist in Augsburg und München) werden im allgemeinen weniger geschätzt als die früheren, sie sind freier und kühner entworfen, aber nur noch selten so intim aufgefaßt. Auffallend nüchtern und kalt sind die beiden Johannes (München Nr. 226. 227), ganz eigenartig

dagegen, impressionistisch, wie man heute sagt, wirkt mit seiner warmen Farbe ein kleiner Johannes auf Patmos (München, Nr. 222; Fig. 100), zufällig und natürlich in der Anordnung stimmungsvoll durch die ungesuchte Haltung und den sinnenden Kopf des Heiligen, durch die reizende Phantastik der Um-



Fig. 100. Johanne auf Patmoos von Burgkmair. München.

gebung, südlicher Vegetation mit fremdländischen Tieren. — Als einen Künstler des hohen Stils zeigt ihn ein Altarwerk von 1519 mit „Christus am Kreuz" als Mittelstück (Augsburg Nr. 44—46, 52 und 53), die Auffassung ist bedeutend, die Form nachdrucksvoll und bis in die Einzelheiten durchgearbeitet.

[illegible] auf Lichtwir- [illegible] Das [illegible] als „illuministisch“, [illegible] Dukatengold verwendet [illegible] Auf den äußeren [illegible] im langen Mantel, [illegible] den Drachen setzend, [illegible] Die Köpfe [illegible] abgesetzt, das [illegible] nach dem Hintergrund [illegible] und von [illegible] seit- [illegible] herabfließt. [illegible] Burgkmair an dem [illegible] den da- [illegible] deutschen Kunst [illegible] Vergleich zu diesem [illegible] an der [illegible] die äußere Er- [illegible] hat er gut [illegible] hat für sie nach dem [illegible] der Italiener einen [illegible] Stil ge- funden.



[illegible]

Hans Holbein dem jüngeren [illegible] der die schwäbische Kunst [illegible] vertritt Burgkmair, [illegible] und wie der jüngere [illegible] ist, so könnte man [illegible] des Rittertums zu finden meinen.

Wie die schwäbische Malerei nun weiter verläuft und welches Bild sie später ergiebt, da wo die neue und persönliche Art des jüngeren Holbein nicht dazwischentritt, das sehen wir am besten an zwei tüchtigen Zeitgenossen Burgkmairs, Schaffner und Amberger, von denen der jüngere ihn noch lange überlebt hat.

In Ulm arbeitete zwischen 1508 und 1539 Martin Schaffner (er starb gegen 1541) äußerst gewandt und betriebsam. Seine Zeichnung ist flott, aber ohne tiefere Charakteristik, und im einzelnen ist er niemals so kräftig wie Burgkmair oder auch Holbein. Die Gesichter, namentlich die weiblichen, haben bei ihm wohl eine gewisse allgemeine Lieblichkeit, aber schlaffe Züge und keinen rechten Ausdruck, seine Gewänder mit ihren fließenden großen, breiten Falten geben eine stattliche, jedoch ziemlich leblose Bekleidung. Seine Farbe ist sehr verschieden, oft bunt und grell, dann wieder mehr abgetönt, oder auch ganz schokoladebraun, oft aber auch leuchtend und reich. Er liebt prächtige Kleider, Vorhänge und ausführlich verzierte Renaissancearchitektur, und auf diesem allgemeinen Eindruck einer etwas leeren, aber nicht geschmacklosen Festlichkeit beruht die Wirkung seiner Bilder, um die ihn mancher moderne Kostümmaler beneiden könnte. Zahlreiche derb gezeichnete, bunte Altarwerke aus seiner früheren Zeit finden sich in den Sammlungen Süddeutschlands. Um 1516 vervollkommnet sich seine Haltung, wofür eine freundliche kleine „Anbetung der Könige" mit glänzenden Farben und dem üblichen leeren Ausdruck ein angenehmes Beispiel giebt (Germanisches Museum Nr. 184). Etwas größeres hat er zweimal erreicht: in der Staffel (Abendmahl) und den Flügeln zu einem Schnitzaltar von 1521 im Ulmer Münster mit den Familien des Zebedäus und Alphäus innen und je zwei Einzelheiligen außen (jetzt im Stiftungsrat) — und in vier auf Orgelthüren gemalten Bildern aus dem Marienleben, von 1524 (München Nr. 214—217). Beide Werke sind offenbar unter dem Eindruck venezianischer Bilder entstanden, sie haben eine gleich prächtige Farbe, auf dem letzten Werk hat diese eine kühlere Skala angenommen. Die Altarflügel sind intimer im Ausdruck, die Szenen des Marienlebens vornehm repräsentierend, noch niemals innerhalb der ganzen deutschen Malerei hat die Jungfrau in einem so prunkvollen Raume die Botschaft empfangen (Fig. 102).

Um übrigens die Renaissancearchitekturen, auf denen wesentlich der Eindruck seiner Bilder beruht, nicht zu überschätzen, muß man sie mit solchen von Burgkmair oder selbst Altdorfer vergleichen, in denen viel mehr Erfindung steckt. Schaffner wiederholt sich selbst und ist im Grunde nur ein äußerst geschickter Dekorationsmaler, daneben allerdings auch bisweilen ein sehr tüchtiger Porträtist. Sein geschichtliches Verdienst ist, daß er diese — gemalte — Renaissance nach Ulm brachte. Aber freilich, die italienische Renaissance in Deutschland ist nicht das, was wir suchen oder was uns vor Zeiten von nöten gewesen wäre.



Fig. 102. Der Englische Gruß, von Schaffner. München.

Christoph Amberger († 1560/1) aus Nürnberg gehört als Künstler durchaus nach Augsburg, wo er seit 1530 thätig war. In den religiösen Bildern seiner späteren Zeit macht er beinahe den Eindruck eines Italieners: Altar mit der „Verherrlichung Mariä“, 1554 (Augsburg, Domchor), Hauptwerk in goldener, Tizianischer Farbe; kühler, aber ebenfalls ganz italienisch „Christus und die klugen und thörichten Jungfrauen“, 1560 (Augsburg)



Fig. 103. Afra Rehm, von Amberger. Stuttgart.

S. Anna). Hier folgt er also mit Fleiß dem fremden Idiom. Er bildete sich aber auch nach Augsburger Künstlern und hat die heimische Weise in vorzüglichen Bildnissen bewährt, worin er neben Holbein steht. Genannt sei eine kleine Reihe erlesener Stücke, sämtlich Brustbilder in Lebensgröße mit Händen. Aus seiner früheren Zeit (1532) Karl V., beinahe im Profil nach rechts, kühl und vornehm, auch in der Farbe, mit silbergrauem Gesamtton

(Berlin). Aus dem folgenden Jahre, noch etwas befangen oder absichtlich gebunden, aber dennoch imposant: Afra Rehm, 24 Jahre alt, seit kurzem verheiratet, im Hut, das Gesicht dreiviertel nach links gewendet, dort Halbschatten, rechts volles Licht (Stuttgart; Fig. 103). Ferner, 1542, freier im Malwerk, ganz venezianisch, eine bereits etwas ältere schöne Frau, auf deren Zügen schon mehr zu lesen steht, Barbara Schwartz, im Barett, mit derselben Gesichtsrichtung (München, Schubart; dazu ein männliches Gegenstück, persönlich bei weitem nicht so anziehend). Endlich, 1552, der alte Sebastian Münster, nach rechts gewandt, wunderbar gemalt mit weißen Bartstoppeln im Gesicht und hellgrauem Pelzfutter an der schwarzen Schaube, das berühmteste von Ambergers Bildnissen (Berlin). Dank der Gattung, die ihn hier am Naturstudium festhielt, war die italienische Schule für ihn vorteilhafter als für Schaffner. Beide wollten ja, indem sie dieser größeren Richtung ihrer Zeit folgten, auch selbst etwas größeres werden, als die genügsamen Provinzialen von der Art Bernhard Strigels von Memmingen († 1528) des „Meisters der ehemaligen Sammlung Hirscher“ (einige Bilder daraus jetzt in Berlin), die überhaupt nicht mehr in eine allgemeine Geschichte der Kunst gehören.



2. Als Deutschlands Kunst blühte (Nürnberg).

Allgemeines. Die Nürnberger Plastik. Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer. Albrecht Dürer. (Wohlgemut, Jacopo de' Barbari). Hans von Kulmbach, Schäufelein, die Kleinmeister: Sebald und Barthel Beham, Pencz und Aldegrever.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um die Zeit, als Dürer geboren wurde, war Nürnberg nicht nur der wichtigste Handelsplatz, sondern auch die an Bildung reichste unter den deutschen Städten. Auch Augsburg leitete ja, wie Nürnberg, den Handel von der Levante und Italien her nach dem Norden, und dort war der Wohlstand ebenso groß wie hier, und das Leben sogar noch ungebundener und genußreicher, aber in Nürnberg hatte die Arbeitsliebe seiner Bevölkerung und der ernste, auf Erkenntnis und Wissen gerichtete Sinn vieler Einzelner tiefere Furchen der Bildung gezogen. Fremde Humanisten und Rechtsgelehrte mit berühmten Namen traten als Ratsschreiber in den Dienst der Stadt, naturforschende Ärzte, Mathematiker und Astronomen lebten hier ihren Studien, und an den Kirchen wirkten unterrichtete Geistliche und bereiteten der Reformation den Boden. Unter den Pflegern der Wissenschaften und Künste stehen angesehene Patrizier in erster Reihe. Sebald

Schreyer, der Gelehrte um sich sammelte und unterstützte, machte später den Druck von Hartmann Schedels Weltchronik möglich (1493); Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, hatten in Padua studiert und sammelten reiche Bücherschätze. Während diese für die Bedürfnisse der gelehrten und höheren Bildung sorgten, erfreute sich die große Menge an allerlei volkstümlicher Dichtung, an geistlichem und weltlichem Schauspiel, an Meistersang und Schwänken.

Die Regierung der Stadt war bis auf wenige den Zünften eingeräumte unbedeutende Rechte in den Händen der Patrizier, aber das Regiment war wohlwollend, weitherzig nach unten, das Geschäftsleben ungehindert, das Handwerk frei, und keine Beschäftigung durch Zunftzwang oder andere Beschwerung gebunden. Unter diesem freien Geiste der öffentlichen Verwaltung erwuchs das Gewerbe zu seiner Blüte, und auf diesem günstigen Boden war auch die Kunst herangewachsen; aus den Schreinern gingen die Bildschnitzer, aus den Steinmetzen die Bildhauer hervor, und bei denen, die mit Stift und Farben hantierten, hätte man nicht zu sagen gewußt, wo und wie sich der Künstler vom Handwerker scheide. Das vom Mittelalter überkommene Erbe war hier ohne Frage noch gewichtiger, als in Augsburg. Wieviel bedeuteten allein schon die beiden alten Kirchen, S. Sebald und S. Lorenz, wo jedes nachkommende Geschlecht den außen und innen vorhandenen Schmuck noch vermehrte! Als dritte kam dann die Frauenkirche hinzu, die Stiftung eines kaiserlichen Gönners, Karls IV., und dieser gegenüber erhob sich der Schöne Brunnen, beide mit mannigfaltigem Zierwerk und Figurenschmuck. Es gab auch eine tüchtige Malerschule in Nürnberg schon vor Dürers Tagen, und manches gute Bild ist uns noch aus jener Zeit erhalten. Aber mehr als die ältere Malerei bedeutete doch für das Gesamtbild der Stadt und für die besonderen Eindrücke und Anregungen, unter denen Dürer aufwuchs, eine umfassende und erfolgreiche Plastik, die sich, anders als in Augsburg, teils aus der einheimischen, fränkischen Holzschnitzerei (S. 128), teils aus der Steinskulptur der Nürnberger Kirchen entwickelt hatte.

Vor allen hatten drei Männer große Ehre in deutschen Landen: Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer. Alle waren beträchtlich älter als Dürer und hatten schon lange vor ihm einen selbständigen Wirkungskreis; Stoß und Vischer überlebten ihn auch noch. Wie zwischen ihm und den ihm persönlich befreundeten Bildhauern Anregungen hinüber und herüber gingen, das wäre heute nicht mehr — oder noch nicht — vollständig anzugeben, aber auch, wo es im einzelnen geschehen könnte, in einer kurzen Über-

sicht nicht so darzulegen, daß nicht das eine Gebiet dem Blick auf das andere hinderlich wäre. Wir betrachten darum besser die Plastik zunächst kurz für sich mit gelegentlichen Hinblicken auf den Maler, um darauf diesen etwas ausführlicher zu behandeln.

Veit Stoß, der älteste unter den dreien, war Bildschnitzer, und ist sein Leben lang Gotiker geblieben. Adam Kraft, von Haus aus Steinmetz, ist als Bildhauer in Stein zunächst ebenfalls Gotiker, sucht aber dann, den Malern folgend, in der Formgebung seiner Reliefs malerische Eindrücke zu erreichen und bringt es durch sorgfältige Auswahl des Wesentlichen und durch einfache Anordnung zu einem natürlichen, kräftigen und echt volkstümlichen Stil; er ist am meisten mit Dürer verwandt. Peter Vischer ist Erzgießer und hat von allen am meisten Größe und persönliches Schönheitsgefühl; indem er von der Gotik ausgeht, bringt er schließlich zu einem dem italienischen nachgebildeten Renaissancestil durch.

Veit Stoß, vielleicht zwischen 1440 und 1450 geboren, ging schon 1477 von Nürnberg nach Krakau und entfaltete dort und rings im Lande umher eine großartige Thätigkeit. Seine Hauptwerke in Krakau sind der Hochaltar der Frauenkirche, ganz in Schnitzwerk, mit der „Krönung Mariä" in großen Vollfiguren als Mittelstück, und Reliefs aus dem Marienleben auf den Flügeln; das Grabmal Kasimirs im Dom, aus rotem Marmor: der König ruht auf einem Sarkophag, an dessen Seiten Figuren, darüber ein gotischer Baldachin. — Nach einem fast zwanzigjährigen Aufenthalte in der Fremde siedelte er wieder nach Nürnberg über (1496), Dürer war seit zwei Jahren von seiner ersten Wanderschaft zurück, hatte sich verheiratet und war mit den Zeichnungen für sein erstes großes Holzschnittwerk, die Apokalypse (1498) beschäftigt, — und dort in Nürnberg soll Veit Stoß in einem Alter von 95 Jahren erst 1533 gestorben sein. Im Leben hatte er keinen guten Namen, die Nürnberger Polizei bezeugte ihm, daß er ein „irrig und geschreiig Mann" und ein „unruhiger, heilloser Bürger" sei, und der Rat ließ ihn wegen Urkundenfälschung brandmarken, aber in der Kunst galt er etwas, und als guter Geschäftsmann ließ er auch viel geringe Ware aus seiner großen Werkstatt ins Land hinausgehen. Sein Ruhm ist aber nach seinem Tode noch gewachsen, seine Kunst weit überschätzt, und seine wirkliche Bedeutung noch dadurch verwirrt worden, daß man mit der Zeit fast jedes bessere Schnitzwerk auf seinen Namen schrieb. Sichere Hauptwerke seiner Nürnberger Zeit sind eine „Rosenkranztafel" aus der Frauenkirche, mit vielen kleinen Heiligenfiguren und

Schreyer, der Gelehrte um sich sammelte und unterstützte, machte später den Druck von Hartmann Schedels Weltchronik möglich (1493); Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, hatten in Padua studiert und sammelten reiche Bücherschätze. Während diese für die Bedürfnisse der gelehrten und höheren Bildung sorgten, erfreute sich die große Menge an allerlei volkstümlicher Dichtung, an geistlichem und weltlichem Schauspiel, an Meistersang und Schwänken.

Die Regierung der Stadt war bis auf wenige den Zünften eingeräumte unbedeutende Rechte in den Händen der Patrizier, aber das Regiment war wohlwollend, weitherzig nach unten, das Geschäftsleben ungehindert, das Handwerk frei, und keine Beschäftigung durch Zunftzwang oder andere Beschwerung gebunden. Unter diesem freien Geiste der öffentlichen Verwaltung erwuchs das Gewerbe zu seiner Blüte, und auf diesem günstigen Boden war auch die Kunst herangewachsen; aus den Schreinern gingen die Bildschnitzer, aus den Steinmetzen die Bildhauer hervor, und bei denen, die mit Stift und Farben hantierten, hätte man nicht zu sagen gewußt, wo und wie sich der Künstler vom Handwerker scheide. Das vom Mittelalter überkommene Erbe war hier ohne Frage noch gewichtiger, als in Augsburg. Wieviel bedeuteten allein schon die beiden alten Kirchen, S. Sebald und S. Lorenz, wo jedes nachkommende Geschlecht den außen und innen vorhandenen Schmuck noch vermehrte! Als dritte kam dann die Frauenkirche hinzu, die Stiftung eines kaiserlichen Gönners, Karls IV., und dieser gegenüber erhob sich der Schöne Brunnen, beide mit mannigfaltigem Zierwerk und Figurenschmuck. Es gab auch eine tüchtige *Malerschule* in Nürnberg schon vor Dürers Tagen, und manches gute Bild ist uns noch aus jener Zeit erhalten. Aber mehr als die ältere Malerei bedeutete doch für das Gesamtbild der Stadt und für die besonderen Eindrücke und Anregungen, unter denen Dürer aufwuchs, eine umfassende und erfolgreiche *Plastik*, die sich, anders als in Augsburg, teils aus der einheimischen, fränkischen Holzschnitzerei (S. 128), teils aus der Steinskulptur der Nürnberger Kirchen entwickelt hatte.

Vor allen hatten drei Männer große Ehre in deutschen Landen: *Veit Stoß*, *Adam Kraft* und *Peter Vischer*. Alle waren beträchtlich älter als Dürer und hatten schon lange vor ihm einen selbständigen Wirkungskreis; Stoß und Vischer überlebten ihn auch noch. Wie zwischen ihm und den ihm persönlich befreundeten Bildhauern Anregungen hinüber und her- gingen, das wäre heute nicht mehr — oder noch nicht — vollst[illegible] geben, aber auch, wo es im einzelnen geschehen könnte, in einer [illegible]

sicht nicht so darzulegen, daß nicht das eine Gebiet dem Blick auf das andere hinderlich wäre. Wir betrachten darum besser die Plastik zunächst kurz für sich mit gelegentlichen Hinblicken auf den Maler, um darauf diesen etwas ausführlicher zu behandeln.

Veit Stoß, der älteste unter den dreien, war Bildschnitzer, und ist sein Leben lang Gotiker geblieben. Adam Kraft, von Haus aus Steinmetz, ist als Bildhauer in Stein zunächst ebenfalls Gotiker, sucht aber dann, den Malern folgend, in der Formgebung seiner Reliefs malerische Eindrücke zu erreichen und bringt es durch sorgfältige Auswahl des Wesentlichen und durch einfache Anordnung zu einem natürlichen, kräftigen und echt volkstümlichen Stil; er ist am meisten mit Dürer verwandt. Peter Vischer ist Erzgießer und hat von allen am meisten Größe und persönliches Schönheitsgefühl; indem er von der Gotik ausgeht, dringt er schließlich zu einem dem italienischen nachgebildeten Renaissancestil durch.

Veit Stoß, vielleicht zwischen 1440 und 1450 geboren, ging schon 1477 von Nürnberg nach Krakau und entfaltete dort und rings im Lande umher eine großartige Thätigkeit. Seine Hauptwerke in Krakau sind der Hochaltar der Frauenkirche, ganz in Schnitzwerk, mit der „Krönung Mariä“ in großen Vollfiguren als Mittelstück, und Reliefs aus dem Marienleben auf den Flügeln; das Grabmal Kasimirs im Dom, aus rotem Marmor: der König ruht auf einem Sarkophag, an dessen Seiten Figuren, darüber ein gotischer Baldachin. — Nach einem fast zwanzigjährigen Aufenthalte in der Fremde siedelte er wieder nach Nürnberg über (1496), Dürer war seit zwei Jahren von seiner ersten Wanderschaft zurück, hatte sich verheiratet und war mit den Zeichnungen für sein erstes großes Holzschnittwerk, die Apokalypse (1498) beschäftigt, — und dort in Nürnberg soll Veit Stoß in einem Alter von 95 Jahren erst 1533 gestorben sein. Im Leben hatte er keinen guten Namen, die Nürnberger Polizei bezeugte ihm, daß er ein „irrig und geschreiig Mann“ und ein „unruhiger, heilloser Bürger“ [illegible] und der Rat ließ ihn wegen Urkundenfälschung brandm[illegible] ab[illegible] Kunst galt er etwas, und als guter Geschäftsmann li[illegible]ge Ware aus seiner großen Werkstatt ins Land hinaus[illegible] aber [illegible] seinem Tode noch gewachsen, seine Kun[illegible] Bedeutung noch dadurch verwirrt wo[illegible] bessere Schnitzwerk auf seinen Namen [illegible]berger Zeit sind eine „Rosenkran[illegible] kleinen Heiligenfiguren und

lichen, noch kleineren Bilde (1510, ebenda Nr. 160) reicht die Madonna dem auf ihrem Schoße sitzenden nackten Kinde eine Traube, die Landschaft ist besonders gut, das Kind freilich ein wenig froschartig. — „Heilige Familie“ in traulicher Stimmung; Renaissancearchitektur und Landschaft (1511, Berlin Nr. 584). — Gerade diese kleinen Gemälde vereinigen Gefühl und natürliche Anmut mit einer äußerst zierlichen Form; sie sind von einer Intimität, wie wir sie auf keinem Bilde Holbeins finden werden. — Ein größerer Altar von 1507 zeigt als Hauptstück Maria neben Christus, beide gekrönt, unter musizierenden Engeln, auf den Flügeln Brustbilder von Heiligen in drei Reihen übereinander (Augsburg Nr. 6—8). Wieder haben wir den für Burgkmair bezeichnenden braunen Farbenton, und im Typus der Köpfe auf den Flügeln zeigt sich nichts neues und bemerkenswertes, aber fünf langbekleidete musizierende Engel auf dem Mittelstücke haben etwas von der stillen Grazie, die in altvenezianischen Bildern wohnt, und trotz der spätgotischen Einfassung des Ganzen hat der Thron, auf dem Christus und Maria sitzen, als Rückwand Pilaster mit offenen Bogen, und das bekrönende venezianische Rankenwerk erinnert uns an die Ornamente auf Holbeins Katharinenaltar. Burgkmair aber beweist schon hier in der Architektur eine Energie, die Holbein sich niemals zu eigen gemacht hat.

Holbeins höchste Leistung ist nun der Sebastiansaltar von 1515 (München), der freilich nicht unvorbereitet erscheint, aber dennoch einige Überraschung bereitet. Weniger im Mittelstück, wo der nackte Heilige zwar mit redlichem Fleiße ausgearbeitet, auch durch eine Hintergrundsdrapierung als Schaustück gehoben, doch aber keine Individualität geworden ist; wie fällt er z. B. ab gegen Grünewalds Sebastian auf dem Isenheimer Altar! Die Bogenschützen und Zuschauer sind kräftiger ausgedrückt, als es sonst Holbeins Art ist, aber störend ist die beinahe geometrische Gruppierung um den Stamm mit dem Sebastian als Mittelpunkt. Wenn die Flügel zurückgeschlagen sind, so stehen hier zwei Einzelfiguren, Barbara und Elisabeth (Fig. 98 und 99) in einer Reihe mit dem Sebastian, und hinter allen zieht sich eine den inneren Flügeln und der Mitte gemeinsame Landschaft hin, in die Holbein zum erstenmale Stimmung gelegt hat. Die beiden heiligen Frauen aber in ihren Purpurmänteln, besonders die Elisabeth mit dem adligen Auftreten, sind Erscheinungen von einer Höhe, wie sie doch wirklich niemand dem Maler nach seinen früheren Arbeiten hätte zutrauen mögen. Endlich bleibt noch an den Sockeln und Bekrönungen der Tafeln zu beachten, mit welcher Sicherheit er sich in die Formen der Renaissance gefunden hat, und auf den äußeren



Fig. 98. Die h. Barbara.



Fig. 99. Die h. Elisabeth.

Flügelbilder des Sebastiansaltars von Hans Holbein d. ä. München.

Flügeln interessieren uns viel weniger die zwei ziemlich unlebendigen Figuren der „Verkündigung“, als der Renaissanceapparat, von dem sie umgeben sind. Diese Außenflügel sind einfarbig, weiß und hellgelb, gehalten. Innen aber hat der Sebastiansaltar nicht mehr den einstigen braunen Ton Holbeins und auch nicht die Buntheit mancher seiner früheren Bilder, sondern kräftige und gut zusammengestimmte Lokalfarben, und auf den hier abgebildeten inneren Flügeln, die koloristisch am höchsten stehen, hat der ältere Holbein bereits als Vorläufer seines großen Sohnes eine, man möchte fast sagen lionardeske Modellierung seiner Figuren zu erreichen verstanden.

Als Woltmann die zweite Auflage seines „Holbein,“ einer der besten Künstlerbiographien, die es giebt, bearbeitete, hatte er sich doch mit zu großer Liebe in das künstlerische Wirken des älteren Holbein versenkt. In Bezug auf die Einführung und Anwendung der Renaissanceformen ist Holbeins Verdienst geringer, als das Burgkmairs. In der Zeichnung läßt er, abgesehen von seinen vortrefflichen Porträtköpfen, Sicherheit und durchgebildete Formen vermissen; Dürer mit seinen großen Fortschritten war für ihn nicht vorhanden. Auf dem besonderen Gebiet der malerischen Aufgaben, in der Modellierung, in der Raumdarstellung durch Linien- und Luftperspektive hat er keinen eigenen Ruhm, er war kein Bahnbrecher, sondern ein Nachfolger oder Begleiter, ein künstlerischer Handwerker, und sein bestes Teil wird bleiben, daß er seinen größeren Sohn in die richtigen Bahnen geleitet hat. Nur weil er kein starkes Talent war, konnte er auch zuletzt in seiner Kunst verkümmern, gleichviel welches die äußeren Umstände waren, an denen sein Leben Schiffbruch litt. Sein Bruder Sigmund hatte mehr Glück, er hinterließ später seinem Neffen Hans eine ansehnliche Erbschaft; in der Kunst, die er betrieb, verdient er neben seinem Bruder kaum genannt zu werden.

Burgkmair hatte schon während er die zuletzt betrachteten feingestimmten Bilder malte, angefangen, für das Holzschnittwerk Kaiser Maximilians zu zeichnen. Diese umfangreichen Arbeiten, die uns in Dürers Leben wieder begegnen werden, nahmen ihn Jahre lang in Anspruch (1510 bis 1518). Nach 1518 werden Burgkmairs Bilder wieder häufiger. Diese zahlreichen, zum Teil sehr groß angelegten Gemälde (meist in Augsburg und München) werden im allgemeinen weniger geschätzt als die früheren, sie sind freier und kühner entworfen, aber nur noch selten so intim aufgefaßt. Auffallend nüchtern und kalt sind die beiden Johannes (München Nr. 226. 227), ganz eigenartig

dagegen, impressionistisch, wie man heute sagt, wirkt mit seiner warmen Farbe ein kleiner Johannes auf Patmos (München, Nr. 222; Fig. 100), zufällig und natürlich in der Anordnung stimmungsvoll durch die ungesuchte Haltung und den sinnenden Kopf des Heiligen, durch die reizende Phantastik der Um-



Fig. 100. Johanne auf Patmoos von Burgkmair. München.

gebung, südlicher Vegetation mit fremdländischen Tieren. — Als einen Künstler des hohen Stils zeigt ihn ein Altarwerk von 1519 mit „Christus am Kreuz“ als Mittelstück (Augsburg Nr. 44—46, 52 und 53), die Auffassung ist bedeutend, die Form nachdrucksvoll und bis in die Einzelheiten durchgearbeitet.

Dabei geht der Künstler wieder nach seiner gewohnten Weise auf Lichtwirkungen aus, das Antlitz Christi (Fig. 101) ist von einer Wolke beschattet. Das Kolorit ist kräftig, das Gold jetzt durch wirkliche Farben, also „illusionistisch", wiedergegeben, und nur noch zu den Nimben ist Muschelgold verwendet worden. Seine Stärke hat Burgkmair in der Einzelfigur. Auf den äußeren Flügeln dieses Altars sehen wir links Kaiser Heinrich im langen Mantel, rechts den gewappneten Ritter Georg, den Fuß auf den Drachen setzend, einander zugewandt, in einem auf Pilastern ruhenden Kuppelbau. Die Köpfe sind gegen das Licht abgesetzt, das durch einen nach dem Hintergrund offenen Bogen einfällt und von oben auf die imponierenden, festauftretenden Gestalten herabfließt. Wohl fehlt es Burgkmair an dem tieferen Seelenausdruck, den damals Dürer der deutschen Kunst brachte, und im Vergleich zu diesem bleibt seine Auffassung an der Oberfläche, aber die äußere Erscheinung der Natur hat er gut erfaßt, und er hat für sie nach dem Vorbilde der Italiener einen großen und wirksamen Stil gefunden.



Fig. 101. Der Gekreuzigte, Teilstück aus der Kreuzigung von Burgkmair. Augsburg.

Hans Holbein dem jüngeren gegenüber, der ja die schwäbische Kunst fortsetzt, vertritt Burgkmair, italienisch gesprochen, das Zeitalter der Frührenaissance, und wie der jüngere Holbein der Maler der bürgerlichen Lebenskreise geworden ist, so könnte man in Burgkmair noch etwas vom Geiste der Romantik und des Rittertums zu finden meinen.

Wie die schwäbische Malerei nun weiter verläuft, und welches Bild sie später ergiebt, da wo die neue und persönliche Art des jüngeren Holbein nicht dazwischentritt, das sehen wir am besten an zwei tüchtigen Zeitgenossen Burgkmairs, Schaffner und Amberger, von denen der jüngere ihn noch lange überlebt hat.

In Ulm arbeitete zwischen 1508 und 1539 Martin Schaffner (er starb gegen 1541) äußerst gewandt und betriebsam. Seine Zeichnung ist flott, aber ohne tiefere Charakteristik, und im einzelnen ist er niemals so kräftig wie Burgkmair oder auch Holbein. Die Gesichter, namentlich die weiblichen, haben bei ihm wohl eine gewisse allgemeine Lieblichkeit, aber schlaffe Züge und keinen rechten Ausdruck, seine Gewänder mit ihren fließenden großen, breiten Falten geben eine stattliche, jedoch ziemlich leblose Bekleidung. Seine Farbe ist sehr verschieden, oft bunt und grell, dann wieder mehr abgetönt, oder auch ganz schokoladebraun, oft aber auch leuchtend und reich. Er liebt prächtige Kleider, Vorhänge und ausführlich verzierte Renaissancearchitektur, und auf diesem allgemeinen Eindruck einer etwas leeren, aber nicht geschmacklosen Festlichkeit beruht die Wirkung seiner Bilder, um die ihn mancher moderne Kostümmaler beneiden könnte. Zahlreiche derb gezeichnete, bunte Altarwerke aus seiner früheren Zeit finden sich in den Sammlungen Süddeutschlands. Um 1516 vervollkommnet sich seine Haltung, wofür eine freundliche kleine „Anbetung der Könige" mit glänzenden Farben und dem üblichen leeren Ausdruck ein angenehmes Beispiel giebt (Germanisches Museum Nr. 184). Etwas größeres hat er zweimal erreicht: in der Staffel (Abendmahl) und den Flügeln zu einem Schnitzaltar von 1521 im Ulmer Münster mit den Familien des Zebedäus und Alphäus innen und je zwei Einzelheiligen außen (jetzt im Stiftungsrat) — und in vier auf Orgelthüren gemalten Bildern aus dem Marienleben, von 1524 (München Nr. 214—217). Beide Werke sind offenbar unter dem Eindruck venezianischer Bilder entstanden, sie haben eine gleich prächtige Farbe, auf dem letzten Werk hat diese eine kühlere Skala angenommen. Die Altarflügel sind intimer im Ausdruck, die Szenen des Marienlebens vornehm repräsentierend, noch niemals innerhalb der ganzen deutschen Malerei hat die Jungfrau in einem so prunkvollen Raume die Botschaft empfangen (Fig. 102).

Um übrigens die Renaissancearchitekturen, auf denen wesentlich der Eindruck seiner Bilder beruht, nicht zu überschätzen, muß man sie mit solchen von Burgkmair oder selbst Altdorfer vergleichen, in denen viel mehr Erfindung steckt. Schaffner wiederholt sich selbst und ist im Grunde nur ein äußerst geschickter Dekorationsmaler, daneben allerdings auch bisweilen ein sehr tüchtiger Porträtist. Sein geschichtliches Verdienst ist, daß er diese — gemalte — Renaissance nach Ulm brachte. Aber freilich, die italienische Renaissance in Deutschland ist nicht das, was wir suchen oder was uns vor Zeiten von nöten gewesen wäre.



Fig. 102. Der Englische Gruß, von Schaffner. München.

Christoph Amberger († 1560/1) aus Nürnberg gehört als Künstler durchaus nach Augsburg, wo er seit 1530 thätig war. In den religiösen Bildern seiner späteren Zeit macht er beinahe den Eindruck eines Italieners: Altar mit der „Verherrlichung Mariä“, 1554 (Augsburg, Domchor), Hauptwerk in goldener, Tizianischer Farbe; kühler, aber ebenfalls ganz italienisch „Christus und die klugen und thörichten Jungfrauen“, 1560 (Augsburg)



Fig. 103. Afra Rehm, von Amberger. Stuttgart.

S. Anna). Hier folgt er also mit Fleiß dem fremden Idiom. Er bildete sich aber auch nach Augsburger Künstlern und hat die heimische Weise in vorzüglichen Bildnissen bewährt, worin er neben Holbein steht. Genannt sei eine kleine Reihe erlesener Stücke, sämtlich Brustbilder in Lebensgröße mit Händen. Aus seiner früheren Zeit (1532) Karl V., beinahe im Profil nach rechts, kühl und vornehm, auch in der Farbe, mit silbergrauem Gesamtton

[illegible] Aus dem folgenden Jahre, noch etwas befangen oder absichtlich gewendet, aber dennoch imposant: Afra Rehm, 24 Jahre alt, seit kurzem verheiratet, im Hut, das Gesicht dreiviertel nach links gewendet, dort Halbschatten, rechts volles Licht (Stuttgart; Fig. 103). Ferner, 1542, freier im Putzwerk, ganz venezianisch, eine bereits etwas ältere schöne Frau, auf deren Zügen schon mehr zu lesen steht, Barbara Schwartz, im Barett, mit derselben Gesichtsrichtung (München, Schubart; dazu ein männliches Gegenstück, persönlich bei weitem nicht so anziehend). Endlich, 1552, der alte Sebastian Münster, nach rechts gewandt, wunderbar gemalt mit weißen Bartstoppeln im Gesicht und hellgrauem Pelzfutter an der schwarzen Schaube, das berühmteste von Ambergers Bildnissen (Berlin). Dank der Gattung, die ihn hier am Naturstudium festhielt, war die italienische Schule für ihn vorteilhafter als für Schaffner. Beide wollten ja, indem sie dieser größeren Richtung ihrer Zeit folgten, auch selbst etwas größeres werden, als die genügsamen Provinzialen von der Art Bernhard Strigels von Memmingen († 1528) des „Meisters der ehemaligen Sammlung Hirscher" (einige Bilder daraus jetzt in Berlin), die überhaupt nicht mehr in eine allgemeine Geschichte der Kunst gehören.



2. Als Deutschlands Kunst blühte (Nürnberg).

Allgemeines. Die Nürnberger Plastik. Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer. Albrecht Dürer. (Wohlgemut, Jacopo de' Barbari). Hans von Kulmbach, Schäufelein, die Kleinmeister: Sebald und Barthel Beham, Pencz und Aldegrever.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um die Zeit, als Dürer geboren wurde, war Nürnberg nicht nur der wichtigste Handelsplatz, sondern auch die an Bildung reichste unter den deutschen Städten. Auch Augsburg leitete ja, wie Nürnberg, den Handel von der Levante und Italien her nach dem Norden, und dort war der Wohlstand ebenso groß wie hier, und das Leben sogar noch ungebundener und genußreicher, aber in Nürnberg hatte die Arbeitsliebe seiner Bevölkerung und der ernste, auf Erkenntnis und Wissen gerichtete Sinn vieler Einzelner tiefere Furchen der Bildung gezogen. Fremde Humanisten und Rechtsgelehrte mit berühmten Namen traten als Ratsschreiber in den Dienst der Stadt, naturforschende Ärzte, Mathematiker und Astronomen lebten hier ihren Studien, und an den Kirchen wirkten unterrichtete Geistliche und bereiteten der Reformation den Boden. Unter den Pflegern der Wissenschaften und Künste stehen angesehene Patrizier in erster Reihe. Sebald

Schreyer, der Gelehrte um sich sammelte und unterstützte, machte später den Druck von Hartmann Schedels Weltchronik möglich (1493); Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, hatten in Padua studiert und sammelten reiche Bücherschätze. Während diese für die Bedürfnisse der gelehrten und höheren Bildung sorgten, erfreute sich die große Menge an allerlei volkstümlicher Dichtung, an geistlichem und weltlichem Schauspiel, an Meistersang und Schwänken.

Die Regierung der Stadt war bis auf wenige den Zünften eingeräumte unbedeutende Rechte in den Händen der Patrizier, aber das Regiment war wohlwollend, weitherzig nach unten, das Geschäftsleben ungehindert, das Handwerk frei, und keine Beschäftigung durch Zunftzwang oder andere Beschwerung gebunden. Unter diesem freien Geiste der öffentlichen Verwaltung erwuchs das Gewerbe zu seiner Blüte, und auf diesem günstigen Boden war auch die Kunst herangewachsen; aus den Schreinern gingen die Bildschnitzer, aus den Steinmetzen die Bildhauer hervor, und bei denen, die mit Stift und Farben hantierten, hätte man nicht zu sagen gewußt, wo und wie sich der Künstler vom Handwerker scheide. Das vom Mittelalter überkommene Erbe war hier ohne Frage noch gewichtiger, als in Augsburg. Wieviel bedeuteten allein schon die beiden alten Kirchen, S. Sebald und S. Lorenz, wo jedes nachkommende Geschlecht den außen und innen vorhandenen Schmuck noch vermehrte! Als dritte kam dann die Frauenkirche hinzu, die Stiftung eines kaiserlichen Gönners, Karls IV., und dieser gegenüber erhob sich der Schöne Brunnen, beide mit mannigfaltigem Zierwerk und Figurenschmuck. Es gab auch eine tüchtige Malerschule in Nürnberg schon vor Dürers Tagen, und manches gute Bild ist uns noch aus jener Zeit erhalten. Aber mehr als die ältere Malerei bedeutete doch für das Gesamtbild der Stadt und für die besonderen Eindrücke und Anregungen, unter denen Dürer aufwuchs, eine umfassende und erfolgreiche Plastik, die sich, anders als in Augsburg, teils aus der einheimischen, fränkischen Holzschnitzerei (S. 128), teils aus der Steinskulptur der Nürnberger Kirchen entwickelt hatte.

Vor allen hatten drei Männer große Ehre in deutschen Landen: Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer. Alle waren beträchtlich älter als Dürer und hatten schon lange vor ihm einen selbständigen Wirkungskreis; Stoß und Vischer überlebten ihn auch noch. Wie zwischen ihm und den ihm persönlich befreundeten Bildhauern Anregungen hinüber und herüber gingen, das wäre heute nicht mehr — oder noch nicht — vollständig anzugeben, aber auch, wo es im einzelnen geschehen könnte, in einer kurzen Über-

sicht nicht so darzulegen, daß nicht das eine Gebiet dem Blick auf das andere hinderlich wäre. Wir betrachten darum besser die Plastik zunächst kurz für sich mit gelegentlichen Hinblicken auf den Maler, um darauf diesen etwas ausführlicher zu behandeln.

Veit Stoß, der älteste unter den dreien, war Bildschnitzer, und ist sein Leben lang Gotiker geblieben. Adam Kraft, von Haus aus Steinmetz, ist als Bildhauer in Stein zunächst ebenfalls Gotiker, sucht aber dann, den Malern folgend, in der Formgebung seiner Reliefs malerische Eindrücke zu erreichen und bringt es durch sorgfältige Auswahl des Wesentlichen und durch einfache Anordnung zu einem natürlichen, kräftigen und echt volkstümlichen Stil; er ist am meisten mit Dürer verwandt. Peter Vischer ist Erzgießer und hat von allen am meisten Größe und persönliches Schönheitsgefühl; indem er von der Gotik ausgeht, dringt er schließlich zu einem dem italienischen nachgebildeten Renaissancestil durch.

Veit Stoß, vielleicht zwischen 1440 und 1450 geboren, ging schon 1477 von Nürnberg nach Krakau und entfaltete dort und rings im Lande umher eine großartige Thätigkeit. Seine Hauptwerke in Krakau sind der Hochaltar der Frauenkirche, ganz in Schnitzwerk, mit der „Krönung Mariä“ in großen Vollfiguren als Mittelstück, und Reliefs aus dem Marienleben auf den Flügeln; das Grabmal Kasimirs im Dom, aus rotem Marmor: der König ruht auf einem Sarkophag, an dessen Seiten Figuren, darüber ein gotischer Baldachin. — Nach einem fast zwanzigjährigen Aufenthalte in der Fremde siedelte er wieder nach Nürnberg über (1496), Dürer war seit zwei Jahren von seiner ersten Wanderschaft zurück, hatte sich verheiratet und war mit den Zeichnungen für sein erstes großes Holzschnittwerk, die Apokalypse (1498) beschäftigt, — und dort in Nürnberg soll Veit Stoß in einem Alter von 95 Jahren erst 1533 gestorben sein. Im Leben hatte er keinen guten Namen, die Nürnberger Polizei bezeugte ihm, daß er ein „irrig und geschreiig Mann“ und ein „unruhiger, heilloser Bürger“ sei, und der Rat ließ ihn wegen Urkundenfälschung brandmarken, aber in der Kunst galt er etwas, und als guter Geschäftsmann ließ er auch viel geringe Ware aus seiner großen Werkstatt ins Land hinausgehen. Sein Ruhm ist aber nach seinem Tode noch gewachsen, seine Kunst weit überschätzt, und seine wirkliche Bedeutung noch dadurch verwirrt worden, daß man mit der Zeit fast jedes bessere Schnitzwerk auf seinen Namen schrieb. Sichere Hauptwerke seiner Nürnberger Zeit sind eine „Rosenkranztafel“ aus der Frauenkirche, mit vielen kleinen Heiligenfiguren und

Flügeln interessieren uns viel weniger die zwei ziemlich unlebendigen Figuren der „Verkündigung“, als der Renaissanceapparat, von dem sie umgeben sind. Diese Außenflügel sind einfarbig, weiß und hellgelb, gehalten. Innen aber hat der Sebastiansaltar nicht mehr den einstigen braunen Ton Holbeins und auch nicht die Buntheit mancher seiner früheren Bilder, sondern kräftige und gut zusammengestimmte Lokalfarben, und auf den hier abgebildeten inneren Flügeln, die koloristisch am höchsten stehen, hat der ältere Holbein bereits als Vorläufer seines großen Sohnes eine, man möchte fast sagen lionardeske Modellierung seiner Figuren zu erreichen verstanden.

Als Woltmann die zweite Auflage seines „Holbein,“ einer der besten Künstlerbiographien, die es giebt, bearbeitete, hatte er sich doch mit zu großer Liebe in das künstlerische Wirken des älteren Holbein versenkt. In Bezug auf die Einführung und Anwendung der Renaissanceformen ist Holbeins Verdienst geringer, als das Burgkmairs. In der Zeichnung läßt er, abgesehen von seinen vortrefflichen Porträtköpfen, Sicherheit und durchgebildete Formen vermissen; Dürer mit seinen großen Fortschritten war für ihn nicht vorhanden. Auf dem besonderen Gebiet der malerischen Aufgaben, in der Modellierung, in der Raumdarstellung durch Linien- und Luftperspektive hat er keinen eigenen Ruhm, er war kein Bahnbrecher, sondern ein Nachfolger oder Begleiter, ein künstlerischer Handwerker, und sein bestes Teil wird bleiben, daß er seinen größeren Sohn in die richtigen Bahnen geleitet hat. Nur weil er kein starkes Talent war, konnte er auch zuletzt in seiner Kunst verkümmern, gleichviel welches die äußeren Umstände waren, an denen sein Leben Schiffbruch litt. Sein Bruder Sigmund hatte mehr Glück, er hinterließ später seinem Neffen Hans eine ansehnliche Erbschaft; in der Kunst, die er betrieb, verdient er neben seinem Bruder kaum genannt zu werden.

Burgkmair hatte schon während er die zuletzt betrachteten feingestimmten Bilder malte, angefangen, für das Holzschnittwerk Kaiser Maximilians zu zeichnen. Diese umfangreichen Arbeiten, die uns in Dürers Leben wieder begegnen werden, nahmen ihn Jahre lang in Anspruch (1510 bis 1518). Nach 1518 werden Burgkmairs Bilder wieder häufiger. Diese zahlreichen, zum Teil sehr groß angelegten Gemälde (meist in Augsburg und München) werden im allgemeinen weniger geschätzt als die früheren, sie sind freier und kühner entworfen, aber nur noch selten so intim aufgefaßt. Auffallend nüchtern und kalt sind die beiden Johannes (München Nr. 226. 227), ganz eigenartig

dagegen, impressionistisch, wie man heute sagt, wirkt mit seiner warmen Farbe ein kleiner Johannes auf Patmos (München, Nr. 222; Fig. 100), zufällig und natürlich in der Anordnung stimmungsvoll durch die ungesuchte Haltung und den sinnenden Kopf des Heiligen, durch die reizende Phantastik der Um-



Fig. 100. Johanne auf Patmoos von Burgkmair. München.

gebung, südlicher Vegetation mit fremdländischen Tieren. — Als einen Künstler des hohen Stils zeigt ihn ein Altarwerk von 1519 mit „Christus am Kreuz" als Mittelstück (Augsburg Nr. 44—46, 52 und 53), die Auffassung ist bedeutend, die Form nachdrucksvoll und bis in die Einzelheiten durchgearbeitet.

Dabei geht der Künstler wieder nach seiner gewohnten Weise auf Lichtwirkungen aus, das Antlitz Christi (Fig. 101) ist von einer Wolke beschattet. Das Kolorit ist kräftig, das Gold jetzt durch wirkliche Farben, also „illusionistisch“, wiedergegeben, und nur noch zu den Nimben ist Muschelgold verwendet worden. Seine Stärke hat Burgkmair in der Einzelfigur. Auf den äußeren Flügeln dieses Altars sehen wir links Kaiser Heinrich im langen Mantel, rechts den gewappneten Ritter Georg, den Fuß auf den Drachen setzend, einander zugewandt, in einem auf Pilastern ruhenden Kuppelbau. Die Köpfe sind gegen das Licht abgesetzt, das durch einen nach dem Hintergrund offenen Bogen einfällt und von oben auf die imponierenden, festauftretenden Gestalten herabfließt. Wohl fehlt es Burgkmair an dem tieferen Seelenausdruck, den damals Dürer der deutschen Kunst brachte, und im Vergleich zu diesem bleibt seine Auffassung an der Oberfläche, aber die äußere Erscheinung der Natur hat er gut erfaßt, und er hat für sie nach dem Vorbilde der Italiener einen großen und wirksamen Stil gefunden.



Fig. 101. Der Gekreuzigte, Teilstück aus der Kreuzigung von Burgkmair. Augsburg.

Hans Holbein dem jüngeren gegenüber, der ja die schwäbische Kunst fortsetzt, vertritt Burgkmair, italienisch gesprochen, das Zeitalter der Frührenaissance, und wie der jüngere Holbein der Maler der bürgerlichen Lebenskreise geworden ist, so könnte man in Burgkmair noch etwas vom Geiste der Romantik und des Rittertums zu finden meinen.

Wie die schwäbische Malerei nun weiter verläuft, und welches Bild sie später ergiebt, da wo die neue und persönliche Art des jüngeren Holbein nicht dazwischentritt, das sehen wir am besten an zwei tüchtigen Zeitgenossen Burgkmairs, Schaffner und Amberger, von denen der jüngere ihn noch lange überlebt hat.

In Ulm arbeitete zwischen 1508 und 1539 Martin Schaffner (er starb gegen 1541) äußerst gewandt und betriebsam. Seine Zeichnung ist flott, aber ohne tiefere Charakteristik, und im einzelnen ist er niemals so kräftig wie Burgkmair oder auch Holbein. Die Gesichter, namentlich die weiblichen, haben bei ihm wohl eine gewisse allgemeine Lieblichkeit, aber schlaffe Züge und keinen rechten Ausdruck, seine Gewänder mit ihren fließenden großen, breiten Falten geben eine stattliche, jedoch ziemlich leblose Bekleidung. Seine Farbe ist sehr verschieden, oft bunt und grell, dann wieder mehr abgetönt, oder auch ganz schokoladebraun, oft aber auch leuchtend und reich. Er liebt prächtige Kleider, Vorhänge und ausführlich verzierte Renaissancearchitektur, und auf diesem allgemeinen Eindruck einer etwas leeren, aber nicht geschmacklosen Festlichkeit beruht die Wirkung seiner Bilder, um die ihn mancher moderne Kostümmaler beneiden könnte. Zahlreiche derb gezeichnete, bunte Altarwerke aus seiner früheren Zeit finden sich in den Sammlungen Süddeutschlands. Um 1516 vervollkommnet sich seine Haltung, wofür eine freundliche kleine „Anbetung der Könige" mit glänzenden Farben und dem üblichen leeren Ausdruck ein angenehmes Beispiel giebt (Germanisches Museum Nr. 184). Etwas größeres hat er zweimal erreicht: in der Staffel (Abendmahl) und den Flügeln zu einem Schnitzaltar von 1521 im Ulmer Münster mit den Familien des Zebedäus und Alphäus innen und je zwei Einzelheiligen außen (jetzt im Stiftungsrat) — und in vier auf Orgelthüren gemalten Bildern aus dem Marienleben, von 1524 (München Nr. 214—217). Beide Werke sind offenbar unter dem Eindruck venezianischer Bilder entstanden, sie haben eine gleich prächtige Farbe, auf dem letzten Werk hat diese eine kühlere Skala angenommen. Die Altarflügel sind intimer im Ausdruck, die Szenen des Marienlebens vornehm repräsentierend, noch niemals innerhalb der ganzen deutschen Malerei hat die Jungfrau in einem so prunkvollen Raume die Botschaft empfangen (Fig. 102).

Um übrigens die Renaissancearchitekturen, auf denen wesentlich der Eindruck seiner Bilder beruht, nicht zu überschätzen, muß man sie mit solchen von Burgkmair oder selbst Altdorfer vergleichen, in denen viel mehr Erfindung steckt. Schaffner wiederholt sich selbst und ist im Grunde nur ein äußerst geschickter Dekorationsmaler, daneben allerdings auch bisweilen ein sehr tüchtiger Porträtist. Sein geschichtliches Verdienst ist, daß er diese — gemalte — Renaissance nach Ulm brachte. Aber freilich, die italienische Renaissance in Deutschland ist nicht das, was wir suchen oder was uns vor Zeiten von nöten gewesen wäre.



Fig. 102. Der Englische Gruß, von Schaffner. München.

Christoph Amberger († 1560/1) aus Nürnberg gehört als Künstler durchaus nach Augsburg, wo er seit 1530 thätig war. In den religiösen Bildern seiner späteren Zeit macht er beinahe den Eindruck eines Italieners: Altar mit der „Verherrlichung Mariä“, 1554 (Augsburg, Domchor), Hauptwerk in goldener, Tizianischer Farbe; kühler, aber ebenfalls ganz italienisch „Christus und die klugen und thörichten Jungfrauen“, 1560 (Augsburg



Fig. 103. Afra Rehm, von Amberger. Stuttgart.

S. Anna). Hier folgt er also mit Fleiß dem fremden Idiom. Er bildete sich aber auch nach Augsburger Künstlern und hat die heimische Weise in vorzüglichen Bildnissen bewährt, worin er neben Holbein steht. Genannt sei eine kleine Reihe erlesener Stücke, sämtlich Brustbilder in Lebensgröße mit Händen. Aus seiner früheren Zeit (1532) Karl V., beinahe im Profil nach rechts, kühl und vornehm, auch in der Farbe, mit silbergrauem Gesamtton

(Berlin). Aus dem folgenden Jahre, noch etwas befangen oder absichtlich gebunden, aber dennoch imposant: Afra Rehm, 24 Jahre alt, seit kurzem verheiratet, im Hut, das Gesicht dreiviertel nach links gewendet, dort Halbschatten, rechts volles Licht (Stuttgart; Fig. 103). Ferner, 1542, freier im Malwerk, ganz venezianisch, eine bereits etwas ältere schöne Frau, auf deren Zügen schon mehr zu lesen steht, Barbara Schwartz, im Barett, mit derselben Gesichtsrichtung (München, Schubart; dazu ein männliches Gegenstück, persönlich bei weitem nicht so anziehend). Endlich, 1552, der alte Sebastian Münster, nach rechts gewandt, wunderbar gemalt mit weißen Bartstoppeln im Gesicht und hellgrauem Pelzfutter an der schwarzen Schaube, das berühmteste von Ambergers Bildnissen (Berlin). Dank der Gattung, die ihn hier am Naturstudium festhielt, war die italienische Schule für ihn vorteilhafter als für Schaffner. Beide wollten ja, indem sie dieser größeren Richtung ihrer Zeit folgten, auch selbst etwas größeres werden, als die genügsamen Provinzialen von der Art Bernhard Strigels von Memmingen († 1528) des „Meisters der ehemaligen Sammlung Hirscher“ (einige Bilder daraus jetzt in Berlin), die überhaupt nicht mehr in eine allgemeine Geschichte der Kunst gehören.



2. Als Deutschlands Kunst blühte (Nürnberg).

Allgemeines. Die Nürnberger Plastik. Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer. Albrecht Dürer. (Wohlgemut, Jacopo de' Barbari). Hans von Kulmbach, Schäufelein, die Kleinmeister: Sebald und Barthel Beham, Pencz und Aldegrever.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um die Zeit, als Dürer geboren wurde, war Nürnberg nicht nur der wichtigste Handelsplatz, sondern auch die an Bildung reichste unter den deutschen Städten. Auch Augsburg leitete ja, wie Nürnberg, den Handel von der Levante und Italien her nach dem Norden, und dort war der Wohlstand ebenso groß wie hier, und das Leben sogar noch ungebundener und genußreicher, aber in Nürnberg hatte die Arbeitsliebe seiner Bevölkerung und der ernste, auf Erkenntnis und Wissen gerichtete Sinn vieler Einzelner tiefere Furchen der Bildung gezogen. Fremde Humanisten und Rechtsgelehrte mit berühmten Namen traten als Ratsschreiber in den Dienst der Stadt, naturforschende Ärzte, Mathematiker und Astronomen lebten hier ihren Studien, und an den Kirchen wirkten unterrichtete Geistliche und bereiteten der Reformation den Boden. Unter den Pflegern der Wissenschaften und Künste stehen angesehene Patrizier in erster Reihe. Sebald

Schreyer, der Gelehrte um sich sammelte und unterstützte, machte später den Druck von Hartmann Schedels Weltchronik möglich (1493); Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, hatten in Padua studiert und sammelten reiche Bücherschätze. Während diese für die Bedürfnisse der gelehrten und höheren Bildung sorgten, erfreute sich die große Menge an allerlei volkstümlicher Dichtung, an geistlichem und weltlichem Schauspiel, an Meistersang und Schwänken.

Die Regierung der Stadt war bis auf wenige den Zünften eingeräumte unbedeutende Rechte in den Händen der Patrizier, aber das Regiment war wohlwollend, weitherzig nach unten, das Geschäftsleben ungehindert, das Handwerk frei, und keine Beschäftigung durch Zunftzwang oder andere Beschwerung gebunden. Unter diesem freien Geiste der öffentlichen Verwaltung erwuchs das Gewerbe zu seiner Blüte, und auf diesem günstigen Boden war auch die Kunst herangewachsen; aus den Schreinern gingen die Bildschnitzer, aus den Steinmetzen die Bildhauer hervor, und bei denen, die mit Stift und Farben hantierten, hätte man nicht zu sagen gewußt, wo und wie sich der Künstler vom Handwerker scheide. Das vom Mittelalter überkommene Erbe war hier ohne Frage noch gewichtiger, als in Augsburg. Wieviel bedeuteten allein schon die beiden alten Kirchen, S. Sebald und S. Lorenz, wo jedes nachkommende Geschlecht den außen und innen vorhandenen Schmuck noch vermehrte! Als dritte kam dann die Frauenkirche hinzu, die Stiftung eines kaiserlichen Gönners, Karls IV., und dieser gegenüber erhob sich der Schöne Brunnen, beide mit mannigfaltigem Zierwerk und Figurenschmuck. Es gab auch eine tüchtige Malerschule in Nürnberg schon vor Dürers Tagen, und manches gute Bild ist uns noch aus jener Zeit erhalten. Aber mehr als die ältere Malerei bedeutete doch für das Gesamtbild der Stadt und für die besonderen Eindrücke und Anregungen, unter denen Dürer aufwuchs, eine umfassende und erfolgreiche Plastik, die sich, anders als in Augsburg, teils aus der einheimischen, fränkischen Holzschnitzerei (S. 128), teils aus der Steinskulptur der Nürnberger Kirchen entwickelt hatte.

Vor allen hatten drei Männer große Ehre in deutschen Landen: Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer. Alle waren beträchtlich älter als Dürer und hatten schon lange vor ihm einen selbständigen Wirkungskreis; Stoß und Vischer überlebten ihn auch noch. Wie zwischen ihm und den ihm persönlich befreundeten Bildhauern Anregungen hinüber und herüber gingen, das wäre heute nicht mehr — oder noch nicht — vollständig anzugeben, aber auch, wo es im einzelnen geschehen könnte, in einer kurzen Über-

sicht nicht so darzulegen, daß nicht das eine Gebiet dem Blick auf das andere hinderlich wäre. Wir betrachten darum besser die Plastik zunächst kurz für sich mit gelegentlichen Hinblicken auf den Maler, um darauf diesen etwas ausführlicher zu behandeln.

Veit Stoß, der älteste unter den dreien, war Bildschnitzer, und ist sein Leben lang Gotiker geblieben. Adam Kraft, von Haus aus Steinmetz, ist als Bildhauer in Stein zunächst ebenfalls Gotiker, sucht aber dann, den Malern folgend, in der Formgebung seiner Reliefs malerische Eindrücke zu erreichen und bringt es durch sorgfältige Auswahl des Wesentlichen und durch einfache Anordnung zu einem natürlichen, kräftigen und echt volkstümlichen Stil; er ist am meisten mit Dürer verwandt. Peter Vischer ist Erzgießer und hat von allen am meisten Größe und persönliches Schönheitsgefühl; indem er von der Gotik ausgeht, dringt er schließlich zu einem dem italienischen nachgebildeten Renaissancestil durch.

Veit Stoß, vielleicht zwischen 1440 und 1450 geboren, ging schon 1477 von Nürnberg nach Krakau und entfaltete dort und rings im Lande umher eine großartige Thätigkeit. Seine Hauptwerke in Krakau sind der Hochaltar der Frauenkirche, ganz in Schnitzwerk, mit der „Krönung Mariä“ in großen Vollfiguren als Mittelstück, und Reliefs aus dem Marienleben auf den Flügeln; das Grabmal Kasimirs im Dom, aus rotem Marmor: der König ruht auf einem Sarkophag, an dessen Seiten Figuren, darüber ein gotischer Baldachin. — Nach einem fast zwanzigjährigen Aufenthalte in der Fremde siedelte er wieder nach Nürnberg über (1496), Dürer war seit zwei Jahren von seiner ersten Wanderschaft zurück, hatte sich verheiratet und war mit den Zeichnungen für sein erstes großes Holzschnittwerk, die Apokalypse (1498) beschäftigt, — und dort in Nürnberg soll Veit Stoß in einem Alter von 95 Jahren erst 1533 gestorben sein. Im Leben hatte er keinen guten Namen, die Nürnberger Polizei bezeugte ihm, daß er ein „irrig und geschreiig Mann“ und ein „unruhiger, heilloser Bürger“ sei, und der Rat ließ ihn wegen Urkundenfälschung brandmarken, aber in der Kunst galt er etwas, und als guter Geschäftsmann ließ er auch viel geringe Ware aus seiner großen Werkstatt ins Land hinausgehen. Sein Ruhm ist aber nach seinem Tode noch gewachsen, seine Kunst weit überschätzt, und seine wirkliche Bedeutung noch dadurch verwirrt worden, daß man mit der Zeit fast jedes bessere Schnitzwerk auf seinen Namen schrieb. Sichere Hauptwerke seiner Nürnberger Zeit sind eine „Rosenkranztafel“ aus der Frauenkirche, mit vielen kleinen Heiligenfiguren und



Fig. 104. Der Englische Gruß im Rosenkranz, von Veit Stoß. Nürnberg, Lorenzkirche.

biblischen Geschichten in feinstem Relief, um 1500 (jetzt im Germanischen Museum; sieben Reliefs in Berlin) und der noch heute vom Gewölbe der Lorenzkirche herabhängende Englische Gruß, die beiden Figuren der Verkündigung, lebensgroß, umgeben von einem Rosenkranz, auf dessen Umkreis sieben Medaillons mit den Freuden Mariä angebracht sind (1518; Fig. 104). Man pflegt an seinen Reliefs die gute Einordung der Gegenstände in den Raum zu rühmen, aber um so weniger natürlich sind dadurch die Formen geworden; für Formgebung und Komposition scheint das Geschlinge gotischer Spruchbänder vorbildlich gewesen zu sein, und das Dargestellte erinnert immer zuerst an ein Ornament oder ein stilisiertes Wappenbild, es erscheint nicht als einfacher bildlicher Ausdruck eines natürlichen Vorganges. Die Freifiguren aber, wenn sie die gotische Schwingung aufgeben, sind wohl deutlich und klar, wie der Engel, aber auch ohne zartere Grazie, wie die Maria des Englischen Grußes. Seine Köpfe haben leicht etwas gleichgiltiges, und die Lieblichkeit seiner Frauengesichter ist in der



Fig. 105. Die Schmerzensmutter. Holzfigur. Germanisches Museum.

Regel doch nicht mehr, als eine allgemeine Zierlichkeit. Diese Konvenienz hielten noch zur Zeit unserer Väter die Kunstfreunde für eine Tugend und nannten sie Freisein von dem herrschenden Naturalismus. Wir verlangen mehr Natur und persönlichen Charakter.

Es giebt in dem großen Vorrate der Holzskulpturen Nürnbergs Werke, die man höher stellen muß, z. B. zwei Freigruppen der „Beweinung Christi" in der Jakobskirche: in der einen — mit einem Johannes — liegt Christus auf dem Schoß der Maria, in der anderen kniet sie allein vor ihm. Die erste Darstellung ist großartig und herbe, die andere nicht so tief an Empfindung, aber dafür sehr weich und schön, sowohl im Gesichtstypus als in der Behandlung der Gewänder. Der Madonna dieser zweiten „Vesper" — wie die Deutschen diesen in der Kunst festgehaltenen Moment der Passion nannten — entspricht fast genau die berühmte „Schmerzensmutter" aus Gnadenberg (in der Oberpfalz, also nicht weit von Nürnberg! jetzt im Germanischen Museum; Fig. 105), die einst in einer Kreuzigungsgruppe stand. Sie sieht zum Kreuze empor und hat in ihrem nach Fassung ringenden Schmerze unwillkürlich, anstatt die Hände zu falten, die eine mit der anderen umfaßt. Den Körper umfließen reichliche Gewänder, aber dahinter erscheint klar in Gestalt und Stellung eines der edelsten Gebilde deutscher Kunst, dem kein italienisches Muster nötig war. Als Einzelfigur kann neben dieser Statue nur noch die Maria aus Blutenburg in Betracht kommen (1496 mit Christus und zwölf Aposteln gestiftet; München, Nationalmuseum; Fig. 106). Sie gehört einem anderen Schulkreise an und ist auch anders aufgefaßt, mit niedergewandtem Blick und aneinander gelegten Händen, mehr innig und weniger pathetisch, aber sie ist innerhalb ihrer Gattung ebenso mustergiltig. Beide beweisen, daß die Holzschnitzerei auch Kunstwerke von dauerndem Werte hervorzubringen im stande war, und sie sollen unseren Blick freier und unsere



Fig. 106. Madonna von Blutenburg. München, Nationalmuseum.

Ansprüche strenger machen in Bezug auf das viele Mittelgut, das dieser Kunstzweig hervorgebracht hat.

Adam Kraft ist etwas jünger als Veit Stoß, aber er erscheint uns altertümlicher. Sein Körpertypus ist mehr untersetzt, seine ganze Haltung einfacher und ruhiger, was wohl etwas mit der Herkunft des Steinmetzen und der Natur des schwerer zu bearbeitenden Materials zusammenhängt, und



Fig. 107. Die Schmerzensmutter von der letzten Station Adam Krafts. Nürnberg.

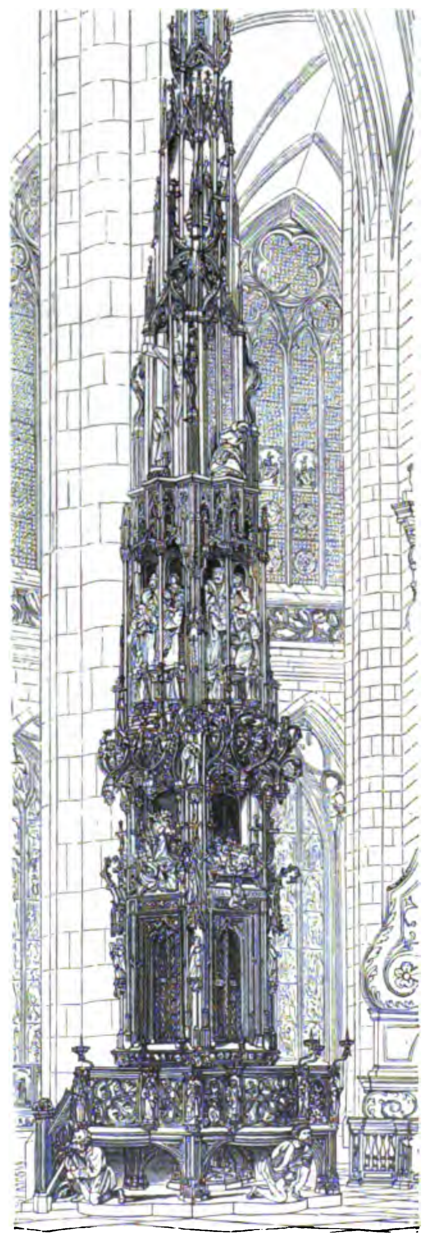
der Ausdruck seiner Kunst ist natürlicher und seelenvoller. Früher sah man ihn vorzugsweise als Handwerker an, heute schätzen wir ihn höher als Veit Stoß. Sein größtes Verdienst sehen wir jetzt in seinen „Stationen", sieben großen Steinreliefs mit dem Leidensgange Christi nach Golgatha, die er für Martin Ketzel lieferte und vor dem Tiergärtner Thor aufstellen mußte genau in den Abständen, die der Auftraggeber selbst in Jerusalem gemessen hatte. Den Beschluß macht die „Beweinung" mit der ihren Sohn küssenden Mutter (Fig. 107). — Eine Grablegung in vierzehn überlebensgroßen Freifiguren auf dem Johanniskirchhof (in der Holzschuherschen Kapelle) mit der Jahreszahl 1518 ist nicht mehr von Kraft. Dieser starb 1507, vielleicht auch erst 1509.

So rührend uns Ketzels Beginnen erscheint, so treuherzig hat der Meister mit seinen Gesellen das Werk ausgeführt. Die Menschen sind deutlich, die Treiber, kurze Kerle in ihrer Zeittracht mit von der Straße genommenen Typen, treten nicht roher auf, als es diese Szenen nun einmal nach dem Herkommen verlangten, ebensowenig sind die Frauen, die leidenden Zuschauer und der Christus in ihrer Empfindung übertrieben (Fig. 108). Die Komposition ist klar, die Figuren sind in hohem Relief gehalten, nicht übermäßig gedrängt



Fig. 108. Christus und die Frauen, dritte Station Adam Krafts. Nürnberg.

und nur zwei bis drei Glieder tief, ohne landschaftlichen Hintergrund, die Gewänder aus dicken Stoffen haben einen sehr einfachen Faltenwurf, die Handlung schreitet in mäßiger Abwechselung auf den einzelnen Tafeln langsam fort. Die letzten zwei sind auch technisch noch besser ausgeführt als die übrigen. Man möchte wissen, wann dieses in seinem Stil so gelungene und für manche Spätere vorbildlich gewordene Werk gemacht wurde; es will uns nicht in den Sinn, daß es nicht, wie es für uns das höchste ist, auch für seinen Meister das letzte und beste gewesen sein soll.


Fig. 109. Sakramentshäuschen von Adam Kraft. Nürnberg, Lorenzkirche.

In dieser Erwägung treten wir mit Übergehung vieler anderen an drei der Zeit nach bestimmte Hauptwerke heran: das Schreyersche Grabmal außen an der Sebalduskirche 1492, das Sakramenthäuschen in der Lorenzkirche, 1495 in nicht ganz drei Jahren vollendet, und das Relief mit dem Wagemeister über dem Thor der Stadtwage, datiert 1497.

Das Schreyersche Grabmal enthält auf drei Reliefstafeln die Kreuztragung, die Grablegung und die Auferstehung in einer gedrängten Fülle von Figuren mit landschaftlichem Hintergrund und hohem Horizont, alles mit Farbe bemalt und malerisch wirkend, wie ein in Stein übertragenes Wohlgemutsches Bild. Der Ausdruck ist lebhaft, und die Gesichter sind voller Empfindung. Die Auffassung ist von dem vereinfachten Stil der Stationen ganz verschieden. — Das Sakramentshäuschen (Fig. 109) ist eine über 19 Meter hohe gotische Pyramide, klar angeordnet, geschmackvoll aufgebaut, reich ornamentiert und besetzt mit Figuren, Gruppen und Reliefs in durchdachter, abwechselnder und auf die Wirkung aller Teile berechneter Verteilung. Man kann die Aufgabe seltsam finden, der es gefiel, einen bereits abgeschlossenen Architekturstil spielend in lauter Zierformen umzusetzen, deren Gesamtbild nicht mehr großartig wirken

konnte; die vollendete Sicherheit des Könnens und die leichte Beherrschung aller Kunstmittel wird man immer bewundern müssen. Die Figuren insbesondere sind klar und einfach im Stil, die Reliefs aus der Passionsgeschichte, z. B. „Christi Abschied von seiner Mutter", gut angeordnet, schlicht in den Gewändern, natürlich in der Empfindung, erinnern an die Art, wie Dürer bald darauf ähnliche Gegenstände behandelt hat. — Und nun das muntere kleine Relief (Fig. 110) mit dem städtischen Wagemeister, dem Knecht, der die Gewichte aufsetzt und



Fig. 110. Der Wagemeister. Relief von Adam Kraft. Nürnberg, Wagehaus.

dem Handelsherrn, der in seinem Geldbeutel sucht, — gotisch eingerahmt und ornamentiert, aber naturalistisch, genrehaft und lebensvoll in den Figuren, von dem Typus der gedrungenen Menschen auf den Reliefs der Stationen. Man möchte meinen, nun müßten diese sich anschließen als vollkommenstes Ergebnis alles Vorhergegangenen. Aber Ketzel war von seiner zweiten Reise schon 1476 zurückgekehrt, es ist nicht anzunehmen, daß er mit seinem Auftrag zwanzig Jahre gewartet haben sollte, wir werden also mit den Stationen mindestens auf 1490 zurückverwiesen und müssen das nach unserem Eindruck beste Werk an den Anfang der ganzen Reihe setzen. Adam Kraft steht also

früh schon als fertiger Meister da, er übertrifft in der Form Veit Stoß und steht im Seelischen über Peter Vischer. Nur der junge Dürer, auf den diese Werke nicht ohne Eindruck gewesen sein können, war ihm im Seelischen noch überlegen.

In der Herrschaft über die Form steht Peter Vischer seinen beiden älteren Kunstgenossen voran, und durch die bewußte Klarheit und Sicherheit, womit er aus der Gotik in die Formgebung der italienischen Renaissance übergeht, steht er in der deutschen Kunst einzig da, denn Dürer gelang dieser Übergang bekanntlich nicht, und Holbein war schon nicht mehr durch die gotische Überlieferung beschwert. Vischer war kein bloßer Handwerksmeister, weil er eine Gießhütte hatte, sondern zugleich ein Künstler mit theoretischen Neigungen, etwas in der Art wie Dürer, mit dem er, wie mit dem alten Kraft, befreundet gewesen sein wird, sonst wäre sein Verhalten zu der künstlerischen Form nicht begreiflich: über dem handwerklichen Aussehen der Ware, die massenweise aus der Werkstatt des Rotgießers hinausging, dürfen wir den tieferen Kunstwert und die persönliche Erfindung nicht übersehen.

Peter Vischer übernahm 1487 als Meister das bereits vom Vater geführte Geschäft — er wird um 1455 geboren worden sein — er war dreimal verheiratet und starb 1529. Sein begabtester Sohn, Hermann, starb schon 1516, Peter der jüngere ebenfalls noch vor dem Vater, 1528, Hans endlich setzte noch lange die Thätigkeit des Vaters fort, und als auch er, bald nachdem er 1549 nach Eichstädt übergesiedelt war, starb, hatte das Geschäft gegen hundert Jahre in der Familie bestanden; 1453 hatte sich der Großvater, Hermann, in Nürnberg niedergelassen.

Als Spezialität der Firma, um modern zu reden, erscheint das Grabdenkmal in der Form der liegenden Grabplatte mit Relief oder gravierter Zeichnung, aber auch des Hochgrabes, oder endlich des an der Wand hängenden Epitaphs. Der Bronzeguß war für alle diese Aufgaben vortrefflich geeignet, und nicht nur im Dom zu Bamberg und in Würzburg, sondern auch weit von Nürnberg in mancher deutschen Stadt finden sich solche Denkmäler, mindestens seit 1490. Sie sind untereinander sehr verschieden, auch an Kunstwert, und manche bloße Handwerksarbeit ist darunter, wie das bei einem ausgedehnten Geschäftsbetriebe und den mannigfachen Ansprüchen der Menschen natürlich ist. Man darf daraus keine Schlüsse auf den Rang des leitenden Meisters machen, als hätte er zu besseren Arbeiten den Beistand anderer nötig gehabt. Eine solche Meinung würde schon gegenüber dem einen Sebaldusgrabe schlecht bestehen, und was man bisher von „Visierungen“ erfindender Künstler, z. B. Dürers für Vischers Arbeiten, annahm, hat sich

nicht begründen lassen. Also Meister Vischer war sein eigener Erfinder, der freilich nach der Sitte der Zeit das Gute nahm, woher er es bekommen konnte.

Aus den Lieferungen der Gießhütte ragt ein frühes Werk höherer Ordnung hervor, das Grabmal eines Erzbischofs von Magdeburg (im Dom), 1495 vollendet, höchst stattlich und noch ganz gotisch: die Figur des Verstorbenen liegt mitsamt dem Baldachin über ihrem Haupte, als stände sie



Fig. 111. Der h. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Relief vom Sebaldusgrabe. Nürnberg, Sebalduskirche.

aufrecht, auf dem Sarkophage, dieser selbst hat an den Seiten gotische Nischen mit Apostelstatuetten und Wappen abwechselnd. — Fünfzehn Jahre später zeigt eine gravierte Grabplatte (im Dom zu Meißen) die Herzogin Sidonie († 1510) ebenfalls stehend gedacht und noch etwas an gotische Formgebung erinnernd, vor einem ausgespannten Burgunderteppich, umschlossen von einem Rundbogen, über dem ein Flügelkopf angebracht ist zwischen zwei Putten und Rankenwerk, alles in Renaissancegeschmack. Die sehr schöne Zeichnung fällt mitten in die Arbeiten für das Sebaldusgrab, für das Vischer schon

in den Jahren 1508 und 1509 thätig gewesen ist, wenn es auch erst 1519 vollendet wurde. Hierin giebt nun der Künstler nicht mehr Gotik, wie Adam Kraft in seinem Sakramentshäuschen, auch nicht, wie man es wohl angesehen hat, ein gotisches Gerüst mit allmählich hinzutretenden äußeren Zusätzen aus der Renaissance, sondern eine von vornherein beabsichtigte und klar durchgeführte Kombination beider Stile. Für den ersten Eindruck ist der den silbernen Sarkophag umschließende Pfeilerbau maßgebend. Er ist zwar nach seiner Hauptintention gotisch, aber der Fuß ist schon im neuen Stil gehalten, und die drei Kuppeln der Bekrönung haben sich nach spätromanischen Baldachinen, z. B. des Mainzer Doms, gerichtet. Außerdem ist im Ornament sowohl wie in kleinen Zierfiguren sehr viel rundliches und romanisches hinzugefügt, und der Unterbau des Sarkophags zeigt in rundbogigen Nischen Reliefs aus dem Leben des h. Sebald, natürlich, lebendig und ohne strenge Stilisierung (Fig. 111). Eine genauere Betrachtung dieses Einzelnen lehrt nun aber auch, daß der endgiltige Eindruck, auf den der Künstler hinarbeitete, den Absichten und Wirkungen der Renaissance, ihren Formen und Raumeindrücken näher steht, als der Gotik. Der Künstler hat nur die ihm näher liegenden Elemente der Gotik anstatt der antiken Formen dafür benutzt, ist also auf seinem Heimatboden nicht anders verfahren, als Brunellesco oder Alberti auf dem ihren, und das Sebaldusgrab ist im Stil so organisch, wie es ein deutscher Bildner machen konnte, ohne dabei das Einheimische aufzugeben. In diesen Absichten, aber auch, wenn man nur etwas entgegenkommen will, in dieser Wirkung liegt die weit größere kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Werks gegenüber dem Sakramentshäuschen von Kraft. Die hier ausgedrückte Renaissance gehört also nicht etwa den Söhnen, — Hermann war 1515 in Italien und starb schon im folgenden Jahre, wir haben von ihm keine beglaubigte Arbeit — sondern dem Vater, neben dem Peter der jüngere die kleinen dekorierenden Figuren aus der Mythologie gemacht haben wird. Dem Vater war diese sichere Herrschaft über die Form eigen, die das Kleinste mit dem Ganzen zusammenhielt, und die keiner der Söhne an einer annähernd so großen Aufgabe zeigen konnte. Die Apostelstatuetten auf den Konsolen (Fig. 112) sind idealer drapiert und freier gestaltet, als die an dem Magdeburger Grabmal, aber sie hängen doch, gerade wie die über ihnen stehenden kleinen Propheten, mit der älteren deutschen Plastik ebenso deutlich zusammen, wie andererseits die mythologischen Figuren an den italienischen Stil erinnern.

Wie wir die besten jener Apostel am Sebaldusgrabe, z. B. Petrus, Paulus, Bartholomäus, wohl als eine der italienischen Hochrenaissance entsprechende deutsche Erscheinungsform dieses bestimmten Typus ansehen dürfen,



Fig. 112. Apostelstatuetten am Sebaldusgrabe von Peter Vischer. Nürnberg.

so hat Peter Vischer noch zu derselben Zeit, als er an dem Denkmal arbeitete, auch die schönsten deutschen Ritter in dem neuen Stile geschaffen, nämlich „König Arthur" und „König Theodorich", zwei von den „Ahnen" des Kaisers Maximilian, die in überlebensgroßen Bronzestatuen an seinem Grabmal (in der Hofkirche zu Innsbruck; Fig. 113 u. 114) stehen beide in Harnisch und Panzerhemd und im Helm mit zurückgeschlagenem Visier. Arthur freier und stolzer in der Haltung, Theodorich etwas nach vorn gebeugt, wie nachdenkend*). An der Plinthe der Figuren steht die Jahreszahl 1513, und damals bekam der Künstler aus des Kaisers Kasse tausend Gulden für zwei große Messingbilder nach Nürnberg ausbezahlt; weitere Zahlungen erfolgten noch 1517, wir wissen aber nicht, wofür.



Fig. 113. König Arthur.
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

Nach der Vollendung des Sebaldusgrabes sehen wir Peter Vischer und seine

---

*) Mit dem Theodorich vergleiche man Cranachs Sankt Georg von 1506 (Holzschnitt im dritten Kapitel dieses Buches) und Dürers Stephan Paumgärtner, Fig. 133, treffender wäre noch Lukas Paumgärtner vom rechten Altarflügel.



Fig. 114. König Theoderich.
Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck.

Söhne vollständig zu dem italienischen Geschmack übergehen. So in dem Epitaph für Margarete Tucher 1521 (Regensburg, Dom) einer bronzenen Reliefplatte mit „Christus und den Schwestern des Lazarus" in einer Renaissancearchitektur; die Erfindung gehört dem Vater, sie erinnert in den Gestalten an Dürer, ist aber viel bestimmter im Renaissancestil gehalten und wurde von Vischer noch weiter verwandt. Ein ähnliches Epitaph mit einer „Beweinung Christi" in der Egidienkirche in Nürnberg. Im Renaissancestil sind dann auch die Grabplatten Albrechts von Brandenburg (Aschaffenburg) 1521 und Friedrichs des Weisen (Wittenberg) 1527, und viele andere anderwärts nach des Vaters Tode von Hans Vischer ausgeführt worden. Eine bekannte kleine Plakette Peters des jüngeren mit dem geigenden Orpheus vor Eurydice (Stift S. Paul in Kärnthen; andere Abdrücke in Berlin und Hamburg) ist dadurch merkwürdig, daß sie auch das Nackte ähnlich wie bei den Italienern der Frührenaissance behandelt zeigt.

Die halblebensgroße Figur aber eines bogenschießenden Apollo — nach einem Stich des Apoll von Belvedere — datiert 1532,

kann nicht mehr ihm, sondern nur Hans gehören (Nürnberg, Hof des Rathauses). Und so verliert sich allmählich die Plastik in die Kleinkunst und das Handwerk.

In dieser kunstreichen Stadt Nürnberg und inmitten der Werke der Bildhauer, die wir soeben betrachtet haben, wurde 1471 Albrecht Dürer geboren.*)

Wir nennen ihn mit Vorliebe den deutschen Künstler, denn er hat alle Arten unseres Wesens in sich entwickelt und auch manche unserer Unarten beibehalten. Dürer ist kein Architekt, der italienischen Formensprache hat er sich nicht leichten Herzens, wie Holbein, hingegeben, mit der Gotik hat er sich in mühevollem Ringen abzufinden gesucht, und die Führung der großen Linien bleibt in seinen bildlichen Kompositionen immer der schwächere Teil. Die Baulichkeiten auf seinen Bildern und Zeichnungen sind malerisch behandelt und nicht ausführbar oder doch ohne Erfindungswert in der Konstruktion, wenn wir sie z. B. mit denen Lionardos vergleichen. In seiner Phantasie herrscht auch nicht die Richtung des Plastikers vor, dem es um das Herausarbeiten der einzelnen Erscheinung zu voller körperlicher Wirklichkeit zu thun wäre, sein Raumgefühl dringt auch nicht gleich in die Tiefe des ganzen Bildes und findet nur mühsam und allmählich den Weg zur perspektivischen

---

*) Zur Übersicht.

Albrecht Dürer (1471—1528).

April 1490 bis Mai 1494 erste Wanderschaft; Juli 1494 Hochzeit.
1498 Apokalypse, 15 Holzschnitte.
1504 Anbetung der Könige, Uffizien. Grüne Passion. Kupferstiche Eustachius, Adam und Eva u. s. w.
Ende 1505 bis Anfang 1507 zweiter Aufenthalt in Venedig.
1507—1512 die großen Gemälde.
1511 Holzschnittwerke, Gesamtausgabe: Große Passion (4 Blätter schon 1510, 7 andere bis 1500). Kleine Passion. Marienleben (fast alle Blätter bis 1504).
1512 und 1513 Kupferstichpassion (seit 1507).
1513 Kupferstich Ritter, Tod und Teufel; 1514 Hieronymus und Melancholie.
1515 Holzschnitte für Maximilian. Das Gebetbuch.
1520—1521 Reise nach den Niederlanden.
1525 Die Meßkunst.
1526 Die Apostel, München.
1528 Das Buch über die Proportionen.

Aufklärung der Gründe, wobei ihm der Reichtum seiner Gegenstände oft Verlegenheit schafft. Endlich ist bei ihm die Farbe nicht die Hauptsache, und das Malerische nicht bestimmend. Zwar versteht er sorgfältig und fein zu malen in Aquarell und Guache, in Tempera und Öl, die vollendeten Bildnisse seiner späteren Zeit sind nicht mehr bloß gezeichnet, sondern auch mit Farbe gedeckt und von selbständiger Tonwirkung, und noch ganz zuletzt sucht er sich den fleißig lasierenden Auftrag der Niederländer (Quinten Massys) anzueignen. Aber seine Bilder machen doch nur selten den Eindruck, als ob ihre Gegenstände farbig in seiner Phantasie entstanden wären, wie bei Tizian oder Rembrandt, die Farbe scheint nachträglich hinzugekommen, und sein wirkliches Verhältnis zu ihr meinen wir am besten zu erkennen in den mit der Feder sicher gezeichneten Entwürfen, auf denen die Töne nur leicht mit Wasserfarben angesetzt sind. Die Zeichnung und die Erfindung, die sich darin ihren Weg ans Licht sucht, ist also für ihn das Wesentliche, und in diesem Reichtum an Gedanken und in der Schritt vor Schritt suchenden, ganz eigentümlichen und immer neuen Art zu gestalten kommt ihm kein Künstler der Welt gleich.

Ob der Mann, der den Holzschnitt und den Kupferstich zum Range von selbständigen Künsten erhoben hat, in einer anderen Umgebung vielleicht auch ein großer Maler geworden wäre, ist eine müßige Frage. Jedenfalls war es für ihn ein Glück, daß seine nach Belehrung durstige Zeit weniger nach schön gemalten Bildern verlangte, als nach neuen Gedanken und kunstreichen Erfindungen, wenn auch in bescheidenerer Einkleidung, und daß er selbst in der Stadt der Buch- und Bilddrucker und der Holzschneider seine künstlerische Phantasie in diese schlichtere und volkstümliche Formensprache hinüberleiten konnte. Für uns aber hat es sich nun so gefügt, daß wir in den Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen Dürers bereits den ganzen Künstler haben, und daß sich aus den Gemälden nur noch wenig neue Züge zu seiner Charakteristik hinzugewinnen lassen.

Dürer war ein treuer Sohn seiner Stadt, die er nur dreimal auf längere Zeit verließ: als er seine erste Wanderschaft antrat, zu einem späteren Studienaufenthalt in Venedig und endlich im höheren Alter zum Zweck einer Geschäftsreise in die Niederlande. Keine lockende Aussicht und kein noch so reiches Anerbieten konnte ihn in Venedig und später in Antwerpen festhalten, es trieb ihn in die Heimat zurück, obwohl sie seinen Erwerb nur mäßig förderte — nicht für 500 Gulden Arbeit habe er daheim in dreißig Jahren bekommen, „was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe ist“, schreibt er 1524 an den Rat von Nürnberg — und obwohl ihm der Gesichtskreis

seiner Vaterstadt enge vorkam, wenn er an die draußen empfangenen Eindrücke dachte. Aber er wußte, was er that, denn er kannte und schätzte den Boden, in dem er wurzelte. Sein Leben verlief äußerlich einfach, er brachte es zu leidlichem Wohlstand und hatte viele Freunde, darunter einflußreiche Gönner. Er war verheiratet, in kinderloser Ehe, aber nicht unglücklich, wie man später gesagt hat, sondern bürgerlich angemessen, unter häuslichen Sorgen, die den einen schwerer drücken als den andern. Wilibald Pirkheimer, der sie am wenigsten fühlte, hat nach dem Tode seines Freundes über die haushaltende Frau Dürerin einige verstimmte Äußerungen gethan, woraus sich dann die Sage von ihrer Böswilligkeit entspann, deren Gewebe erst Thausings ruhige Kritik zerrissen hat. Wir sehen nun ihre Bildnisse mit anderen Augen an*) und stellen uns ihres Gatten häusliches Leben nicht mehr verschieden vor von dem andrer Männer seiner Verhältnisse.

Dürers künstlerische Entwicklung vollzieht sich ganz allmählich ohne Sprünge und ohne Überraschungen. Wir betrachten sie nach den Lebensabschnitten, zu denen die drei größeren Reisen die Grenzen geben, wobei wir uns einzelne Aus- und Rückblicke vorbehalten.

Dürers Vater war Goldschmied, und der Sohn war für dieses Gewerbe bestimmt. Als Schule für einen Künstler bedeutete es aber damals in Deutschland nicht soviel wie in Florenz, wo große Malerbildhauer als Goldschmiede aufwuchsen; der Nürnberger Goldschmied war weniger vielseitig gebildet als der von Florenz. Immerhin konnte die Unterweisung dem künftigen Zeichner von Nutzen sein. Aber Dürers Wunsch stand darnach, Maler zu werden, und auf sein Bitten that ihn der Vater 1486 zu Michael Wohlgemut in die Lehre. Was konnte er da lernen? Wohlgemut war der angesehenste Malermeister in der Stadt, und Dürer war kein frühes Talent, es dauert noch volle zwölf Jahre, bis wir sehen, daß er ein außerordentliches ist (die Apokalypse von 1498). Von dem, was er noch vor Beginn seiner Lehrzeit

*) Der Dürerin Bildnis ist nicht gemalt, aber in Zeichnungen erhalten, am besten auf folgenden fünf und auf keiner so unvorteilhaft, daß sie darnach als unauskömmliche Ehehälfte zu gelten hätte. 1. Federzeichnung aus der allerersten Zeit „mein Angnes“, Kniestück nach rechts, das Kinn in die rechte Hand gestützt, die Augen gesenkt, sehr nett (Albertina). Alle andern mit dem Stift: 2. Brustbild aus derselben Zeit (Bremen). 3. „Albrecht Dürerin 1504“, halblebensgroß, dreiviertel nach rechts, mit der Haube (Braunschweig). 4. Mit einem vlämischen Kopftuch, geradeaussehend, mit Inschrift „zu Anttorff u. s. w. 1521“ (Berlin). 5. Ganz in ein Reisekleid gehüllt, nach rechts blickend, nach der Inschrift auf dem Rhein bei Boppard gezeichnet, also auf der Rückreise 1521 (Wien, Bibliothek).

arbeitete, hat sich einiges erhalten. Ein Selbstporträt des Dreizehnjährigen (Silberstiftzeichnung, Albertina; Fig. 115) beweist jedenfalls Anlage zum



Fig. 115. Dürers Selbstbildnis. Silberstiftzeichnung (1484). Albertina.

Zeichnen und scharfe Auffassung: „Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war.“ — Weniger läßt sich aus einer Federzeichnung von 1485, Madonna mit Engeln, halb

kölnisch, halb niederländisch (Berlin; Fig. 116) schließen; wir wissen nicht, wie weit sie nach Vorlagen, wie weit etwa aus der Erinnerung gemacht



Fig. 116. Madonna mit zwei Engeln, Federzeichnung von Dürer. Berlin.

worden ist. Zart gestimmt ist das Bildchen, aber beweist es wirklich für den unbefangenen Blick mehr als Geschick und Fleiß? Der linke Arm der Madonna



Fig. 117. Die Verkündigung, von Wohlgemut. Zwickau, Marienkirche.

ist verkümmert, und der Engel rechts schwebt, statt zu stehen. Jedenfalls ist das Selbstporträt des vorhergehenden Jahres charakteristischer für die Anfänge Dürers.

Über die Einwirkungen Wohlgemuts sind die Meinungen sehr geteilt; Thausing in seiner ausgezeichneten Biographie Dürers schlägt sie viel zu hoch an, weil er den ganzen Mann und seine Leistungen weit überschätzt hat. Sein Verdienst ist, daß er, wie früher bemerkt wurde (S. 117), vor allen anderen den natürlichen Ausdruck und die Farbe der Niederländer nach Deutschland brachte. Er hatte die größte Werkstatt für Schnitzaltäre, deren Flügel mit Gemälden versehen wurden; während er das Schnitzwerk in Unternehmung gab und beaufsichtigte, lieferte er selbst mit seinen Gesellen alle Malerei. Der Betrieb wurde bald ganz fabrikmäßig, und an späteren Werken, z. B. dem Schwabacher Altar (1508, Stadtkirche) hat der Meister selbst nichts mehr gemacht. Wohl aber können wir uns nach einzelnen, besonders vornehmen Werken seiner früheren Zeit eine Vorstellung von dem bilden, was er zu leisten verstand. Wir geben als Probe zunächst eine seiner besten komponierten Szenen, die „Verkündigung“ von den vier inneren Flügelbildern des



Fig. 118. Flügelbild des Peringsdörferschen Altars, von Wohlgemut. German. Museum.

Zwickauer Altars (1479, Marienkirche; Fig. 117), sie ist nicht viel jünger als Schongauers Kupferstich und wohl angesichts seiner entworfen worden. Sodann von den äußeren Flügelbildern des Peringsdörferschen Altars (1488, Germanisches Museum; Fig. 118) zwei lebensgroße kräftige, aber nicht besonders individuelle Heiligengestalten, Johannes den Täufer und Nikolaus. — Das Heimatliche seines Typus und seiner Kleidung machte damals Aufsehen, er gönnte auch der Landschaft mehr Raum und führte die Vasen mit eingesteckten Blumen ein, die blühenden Pflanzen der Vordergründe, die Vögel und Käfer und alles das, was uns heute fast nur noch allein an ihm gefällt.

Dürer kam in Wahrheit nicht unter eine künstlerische Leitung und in den Wirkungskreis von Vorbildern, sondern in einen wohlorganisierten Betrieb, den er allerdings zu seinem Nutzen kennen lernte. Wohlgemut bildete nicht nur Holzschnitzer, sondern auch Holzschneider heran und zeichnete ihnen die Vorlagen. Während Dürer noch auf der Wanderschaft war, kam bei seinem Paten, dem Buchdrucker Anton Koburger, eine illustrierte Ausgabe von Hartmann Schedels Weltchronik heraus, mit Illustrationen von Wohlgemut und seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, das prächtigste Bilderbuch weltlichen Inhalts, das bis dahin gedruckt worden war (1493). — Also praktisches lernte Dürer ohne Frage sehr viel bei Wohlgemut, er selbst zeichnete ja ebenfalls für den Holzschnitt, und demnächst nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft und noch bei Wohlgemuts Lebzeiten († 1519) lieferte er ebenfalls Altarwerke, nur bessere, aber was er als Künstler war, als er 1490 Nürnberg zum erstenmale verließ, das war er sicherlich am wenigsten durch seinen Lehrer geworden.

Könnten wir uns nur davon eine ausreichende Vorstellung machen! Wenn das äußerst lebendige Bild seines Vaters in der braun und schwarzen Kleidung mit den fein ausgearbeiteten Fingern an dem roten Rosenkranz auf dunkelgrünem Grund (Uffizien; Fig. 119) wirklich, wie die späte Inschrift angiebt, 1490 gemalt worden ist, so leistete Dürer damals im Porträt schon mehr als alle seine deutschen Zeitgenossen. Und nun haben wir am Schluß seiner Wanderung zufällig als Zeichen seines Könnens auch gerade wieder ein Porträt, das diesmal ihn selbst darstellt, als Bräutigam, in sorgfältig gewählter bunter Stutzertracht mit einem Zweig Männertreu in der Hand; er mag es kurz vor seiner Rückkehr nach Nürnberg geschickt haben, nicht ohne Absicht, da er im Juli 1494 mit Agnes Frey Hochzeit hielt. Neben der Zahl 1493 steht: My Sach die gat, Als es oben schtat (Leipzig, Felix; Fig. 120). Im Vergleich mit dem Bilde des Vaters fällt an diesem Bildnis,

soweit es nicht durch Restauration beeinträchtigt ist, die kräftige Vorzeichnung, z. B. der Hände, auf und in der allgemeinen Formgebung etwas ungemein bestimmtes und scharfes, wie es unter den Eindrücken eifrig betriebener Studien zum Vorschein zu kommen pflegt.

Wo war Dürer gewesen in den vier Jahren? Ein Menschenalter früher wäre ein junger Mann in seiner Lage nordwärts gegangen, über Köln in



Fig. 119. Dürers Vater, von Dürer. Florenz, Uffizien.

die Niederlande. Ihn trieb es jetzt nach dem Süden. Er kannte Schongauer längst aus seinen Kupferstichen, nach denen er sich gebildet hatte, und ging nun nach Kolmar, traf aber den Meister nicht mehr am Leben. Auch in Basel hat er sich aufgehalten und dort für den Holzschnitt gezeichnet: in welchem Umfange, läßt sich noch nicht vollständig übersehen. Aber sein Weg führte ihn weiter. Mit der Verehrung für die humanistisch gebildeten Männer,

die zu seinem Gevatter Koburger in Beziehung standen, hatte sich in seine Seele auch das Verlangen gesenkt nach dem unbestimmten Etwas, was man



Fig. 120. Dürers Selbstbildnis (1493). Leipzig, Felix.

damals im Norden als antik und ehrwürdig bewunderte, und worüber man nur in Italien Aufschluß erwarten durfte. Wilibald Pirkheimer, sein einstiger Spielkamerad — Dürers Eltern hatten bis zu seinem vierten Jahre in Pirkheimers Hinterhaus zur Miete gewohnt — studierte seit 1490 in Padua. Besonders mußte sich Dürer durch die herbe Größe Mantegnas angezogen fühlen, von der noch seine späteren Werke manchen ganz bestimmten Zug bewahrt haben; zwei Kupferstiche, den Tritonenkampf und das Bacchanal mit dem Silen (B. 17 und 20) gab er schon 1494 in sorgfältigen Zeichnungen mit selbständig geänderten Strichlagen wieder (Albertina). Vielleicht sah er auch Gemälde Mantegnas in Padua. Jedenfalls kam er nach Venedig, wie aus seinen späteren Äußerungen — anläßlich seines zweiten Aufenthalts in Venedig von 1506 — geschlossen werden muß. Jenes erstemal blieb er dem Ersten in seiner Kunst, dem gefeierten Giovanni Bellini, dem er elf Jahre später so nahe treten sollte, noch fern. Wohl aber kam er mit einem Geringeren in Berührung, der als Vermittler italienischer und nordischer Kunstweise in der Geschichte eine Stelle hat, und der eine Zeit lang auf den weit originelleren Dürer einen fast unbegreiflichen Einfluß ausüben sollte.

Jakob Walch, den die Italiener Jacopo de' Barbari nannten, lebte als Maler, Zeichner für den Holzschnitt und Kupferstecher bis gegen 1500 in Venedig, dann bis 1504 als Hofmaler Kaiser Maximilians in Nürnberg, später ging er nach den Niederlanden, und seit 1510 war er in Diensten der Statthalterin Margarete in Mecheln, wo er nach 1515 starb. Daß man ihm an allen diesen Orten eine so hohe Schätzung entgegenbrachte, wird man heute nach seinen süßlich gemalten Heiligenfiguren (drei Bilder in Dresden, eins in Berlin, andere anderwärts) ebensowenig verstehen, wie nach dem wenig bedeutenden Inhalt und dem allgemeinen Eindrucke seiner etwas über dreißig Kupferstiche. Wohl aber ist es in einer Zeit, die jede technische Neuerung zum Ausdruck ihrer Gedanken zu verwerten suchte, erklärlich aus seiner beweglichen Vielseitigkeit, verbunden mit einer theoretischen Richtung, die wenigstens Dürern zunächst geradezu geheimnisvoll vorkam. Auch das Leben der Künstler in Nürnberg muß dieser Wundermann seltsam erregt haben. Jacopo malte nicht nur leicht und fließend in Öl, sondern er verstand auch Gegenstände in miniaturartiger Feinheit auszuführen; als Zeichner behandelte er ferner Geschichten und Figuren aus dem Altertume und machte sie der Gegenwart durch allegorisierende Einkleidungen gefällig, im Kupferstich endlich pflegte er einzelne Figuren zu geben mit voller Betonung des körperlichen Ausdruckes und ohne viel Hintergrund, in den äußeren Formen



Fig. 121. Der h. Sebastian, Kupferstich von Jacopo de' Barbari.

an die Venezianer oder auch an Mantegna erinnernd, aber viel feiner und weicher mit dünnen Strichlagen, so wie sie die deutschen Stecher seit Schongauer führten. Durch diese Mischung hatten seine Blätter ihren ganz besonderen



Fig. 122. Stilleben, von Jacopo de' Barbari. Augsburg.

Reiz. Mit welchen Augen mag Dürer wohl den „Sebastian" angesehen haben, der hier an einen Baumstamm gebunden in der ganzen Schönheit seines fein ausgeführten Körpers vor uns steht; der Kopf ist von dem bei

Jacopo üblichen leeren Ausdruck (Kupferstich im Besitz von E. Rothschild, Paris; Fig. 121). — Jacopo muß ferner ausgezeichnetes geleistet haben in einer Art aufs feinste in Farben gesetzter Stillleben. Ein zierlich gezeichnetes totes Rebhuhn unter blitzblanken Rüstungsstücken auf weißem



Fig. 123. Sitzender Hase, von Dürer. Albertina.

Grunde von 1504 (Augsburg; Fig. 122) mutet uns völlig modern an; ähnliches ist viel später wieder von einzelnen Holländern, und ganz zuletzt noch von Menzel gemalt worden. Die gleiche Feinmalerei sehen wir um dieselbe Zeit Dürer aufs eifrigste betreiben in Tempera oder Aquarell auf kleinen Papier- oder Pergamentblättern. So malt er den Flügel einer Elster (1500,

Berlin), einen Hasen, in dessen Auge sich ein Fensterkreuz spiegelt (1502, Albertina; Fig. 123), eine Gruppe niedriger Kräuter (1503, Albertina), einen lebensgroßen Hirschkopf mit einem Pfeil unterhalb des Auges (1504, Paris, Bibliothek), einen Hirschkäfer (1502, London, Bale).

Mit der Aufzählung dieser Arbeiten sind wir der Entwickelung Dürers vorausgeeilt. Damals als ihn seine erste Wanderung mit Jacopo de' Barbari in Italien zusammenführte, 1494, beschäftigte ihn auf das lebhafteste das Problem der menschlichen Gestalt. Er sah, daß die Italiener hierin seinen Landsleuten bedeutend voraus waren, und geriet allmählich unter den Eindruck, als beruhe diese Überlegenheit auf einer geheimen Kenntnis der Proportionen, der man durch Mitteilung eines Normalkanons teilhaftig werden könne, und Jacopo schien ihm im Besitz dieses Schlüssels zu sein. Der wies ihm, wie er viel später, als er längst über diese Thorheiten hinaus war, erzählt, — Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hatte, so daß er damals lieber dessen Meinung hätte kennen lernen wollen, als ein neu Königreich. Aber er selbst war damals noch jung und unerfahren, und Jacopo hielt mit seiner Weisheit geheimnisvoll zurück. Da verließ Dürer diesen Wegweiser, „nahm sein eigen Ding vor sich" und suchte mit Hilfe des Vitruv die Proportion des menschlichen Körpers selbständig zu ergründen. — Wir sehen nun in der That Dürer in einer ganzen Reihe noch erhaltener Federzeichnungen diesen Weg verfolgen. Nackte Figuren (die früheste bezeichnete ist eine weibliche von 1500 im Britischen Museum) sind entweder mit eingeschriebenen Kreisen und Rechtecken versehen, wobei wir an Anregungen Jacopos denken mögen, eine solche von 1506 im Britischen Museum ist deutlich als Eva charakterisiert, — oder sie werden, etwa in vitruvianischer Weise, durch ausführliche Maße, Zahlen und beigeschriebene Bemerkungen erläutert (eine männliche, noch 1513 datiert, in Bremen, Kunsthalle). — Wieviel oder wie wenig ihm dieser Umweg über Vitruv genützt habe, wer will das heute sagen? Jedenfalls war er, als sein gleich zu betrachtender berühmter Kupferstich, Adam und Eva von 1504, erschien, dieser seltsamen Unterrichtsmethode entwachsen, und bald darauf spricht er es auch deutlich genug aus, daß er von einem Jacopo nichts mehr zu lernen habe. Denn 1506 bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig schreibt er an Pirkheimer, es gäbe daselbst viel bessere Maler, als Meister Jakob (der inzwischen längst fortgezogen war), man spotte sein und sage: wäre er gut, so wäre er geblieben. Und in demselben Briefe unmittelbar vorher heißt es: „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir jetzt nicht

mehr." Das „Ding" ist aber das Studium der menschlichen Proportion, zu dem der Verkehr mit Jacopo 1494 ihn veranlaßt hatte.

Als Dürer das zweite mal nach Venedig ging, 1505, kam er als fertiger Meister hin, mit vielen Proben seines Könnens, Stichen, Holzschnitten und Bildern, und er ging auf Arbeit aus, nicht mehr auf Belehrung. Dieser zweite Aufenthalt macht verhältnismäßig wenig Eindruck auf ihn; er ist gleich nachher ungefähr derselbe wie vorher. Viel mehr bedeutet für seine künstlerische Entwickelung die erste Wanderschaft. Wie er sich hier allmählich von der graziösen Schongauerschen Stilisierung hinweg durch Naturbeobachtung und unter der Einwirkung der großen italienischen Vorbilder durcharbeitet zu dem eigenen, rauhen Stil seiner Apokalypse (1498), das können wir uns denken, aber nicht im einzelnen mehr feststellen, weil es aus dieser Zeit zu wenig datierte Werke Dürers giebt. Es ist möglich, aber keineswegs sicher, daß von den Naturstudien, auf die es hierfür hauptsächlich ankommt, und die man meist in eine etwas spätere Zeit setzt, manche schon in diesen Jahren entstanden sind. Neben der Apokalypse aber reiht sich Arbeit an Arbeit, und dieser *zehnjährige Zeitraum* zwischen den beiden Reisen, 1494 bis 1505, stellt uns eine so überwältigende Menge der verschiedenartigsten Leistungen vor Augen, daß wir das Ganze am leichtesten nach Gattungen und Gegenständen geordnet übersehen. Wir nehmen dabei die Holzschnitte und Stiche, die Entwürfe und Handzeichnungen, weil sie am meisten Erfindung enthalten, vorauf und lassen dann die Gemälde folgen.

Im Mai 1494 war Dürer von seiner Wanderschaft nach Nürnberg zurückgekehrt, im Juli machte er Hochzeit. Vier Jahre später, er war jetzt 27 Jahre alt, erschien sein erstes Meisterwerk, die „*Heimliche Offenbarung Johannis*" in 15 großen Holzschnitten mit lateinischem und deutschem Text. Das große Format war in Venedig beliebt, und auch Mantegna hatte es bei seinen Kupferstichen angewandt. Dürer war in selbständiger Bibelforschung in seinen Gegenstand eingedrungen und gab in überquellender Erfindung, was zum teil bildlich gar nicht darzustellen und nur durch eine mühsam zu entziffernde Symbolik auszudrücken war. Diese Überfülle von Gegenständen auf ein und demselben Bilde war es, die Michelangelo an dem übrigens von ihm hochverehrten nordischen Maler und seinen Landsleuten tadelte; der Deutsche geht leicht über das rechte Maß hinaus und wird phantastisch. Auf den meisten Blättern der Apokalypse kommt es, da



Fig. 124. Die vier Engel der Apokalypse (Teilstück), Holzschnitt von Dürer.

verschiedene Szenen neben- oder übereinander gestellt sind, zu keiner bindenden Komposition; der Schwerpunkt liegt in einzelnen bedeutenden Gruppen, die jedesmal für sich allein ein ganzes Bild hätten geben können. Die Gruppierung ist nirgend durch italienische Bilder beeinflußt, die Formensprache ist ganz Dürerisch und deutsch, und nur an Nebenpunkten gewahren wir bescheidene Anfänge des neuen Architekturstiles. Die wichtigsten Teilstücke sind auf dem zweiten Blatt der vor dem Heiland in die Knie gesunkene Johannes; auf dem dritten ein Seegestade mit bergiger Landschaft, Häusern und Türmen: auf dem fünften ein mit seinem Kinde aufrecht sitzendes Weib, das aus weitgeöffnetem Mund seinen Fluch hinübersendet zu dem Papst und seinen Priestern, weil sie das Blut der unschuldig Erschlagenen vergossen haben: auf dem sechsten vier gewaltige Männerengel, die den Winden wehren, dem Apfelbaume Schaden zu thun (Fig. 124), während ein fünfter, sanft und freundlich das Kreuz auf die Stirnen der zu versiegelnden Heiligen schreibt: auf dem achten die vier Würgengel, die am Euphrat gebunden lagen und nun auf den Schall der sechsten Posaune losgelassen, den dritten Teil der Menschheit töten. Diesen Gestalten kommen an Wucht und Größe nur noch gleich die vier „apokalyptischen Reiter", die allein als einheitliche Gruppe, reliefartig gedacht und ohne Hintergrund, ein ganzes Blatt — das vierte — beherrschen (Fig. 125). Im phantastisch übertriebenen Zeitkostüm sprengen die drei und als vierter der Tod auf seiner Mähre über einzelne niedergeworfene Menschen, die die Stände bedeuten, dahin. Die Pferde sind noch nicht, wie später bei Dürer, anatomisch durchgebildet, aber in Form und Bewegung ihrer Gliedmaßen verständlich und ausdrucksvoll; nur die vorwärts stürmenden Vorderteile sind sichtbar, die Hinterbeine verdeckt. Dies ist die früheste Erfindung Dürers, deren Wirkung kein Wechsel der Zeit hat beeinträchtigen können; wir begegnen ihr früher und später, hier und dort, und immer wieder. Auf den übrigen Blättern haben wir nur noch gelegentlich große Einzeleindrücke, wie auf dem elften den altertümlichen, in seiner Stellung gewaltsam verschränkten Erzengel Michael, der die Schlange mit seinem Speere durchsticht, oder auf dem vierzehnten das babylonische Weib auf seinem siebenköpfigen Tiere. Sonst überwiegt die unübersichtliche und bildmäßig nicht zu bezwingende Symbolik der Gedanken.

Und wenn je ein Kunstwerk aus der Tiefe der Seele seines Urhebers gekommen ist, so ist es dieses; es sollte nicht etwa den Menschen zeigen, was er leisten könnte, sondern sie ergreifen mit den Gedanken, die ihn ergriffen hatten. Ihm war es Ernst damit, daß Babylon das päpstliche Rom be-

deuten sollte, und darum stellte er die geistlichen Herren an die sichtbarsten Stellen des strafenden Weltbrandes, und wer das noch nicht verstand, dem



Fig. 125. Die Reiter der Apokalypse, Holzschnitt von Dürer.

sollten die Texteworte weiterhelfen. Man sieht, Dürer hat schon hier seine Kunst in den Dienst seiner Zeit gestellt als Werkzeug seiner innersten Ge=

danken; die Apokalypse ist die Einleitung zu der späteren Passion und den mancherlei einzelnen Darstellungen religiöser Gegenstände, um derenwillen wir ihn gern den Maler der Reformation nennen.

Wenn der unmittelbare künstlerische Eindruck unter der Menge der Gedanken zu kurz kommen mußte, und auf diese Weise ein Mittelding zwischen Bild und Buch entstand, das, weil es ein Bedürfnis war, im Leben der Deutschen bereits eine geschichtliche Stellung hatte: so erwarb sich Dürer außerdem noch um die technische Form ein großes Verdienst. Der Holzschnitt vor ihm war wesentlich Umrißzeichnung, und die gedruckten Blätter wurden oft nachträglich noch koloriert. Die Zeichnung, an die Dürer seine Formschneider gewöhnte, enthielt außer den Umrissen noch soviel Ausdruck in Licht und Schatten und Ersatz der Farbe durch Schwarz und Weiß, wie das Messer in den Holzstock zu schneiden im stande war. Vertiefte Hintergründe und zarte Unterschiede des Seelenausdrucks, die er als Kupferstecher erreichte, waren hier nicht möglich, ohne daß die natürliche Einfachheit des Stils, der auf der Technik beruht, aufgegeben worden wäre. So gab der Kupferstich, wie ihn Dürer handhabte, die Erscheinung eines weniger zusammengesetzten Gegenstandes feiner und ausführlicher wieder für den, der sich darein vertiefen wollte, der Holzschnitt aber stellte für jedermann dar, was er wollte, verständlich und in groben Zügen, dafür unbeschränkter in Bezug auf Inhalt und Umfang seiner Gegenstände. Ihre Techniken sind fast entgegengesetzt, aber die eine war die Schule der andern.

Wir haben noch ältere Holzschnitte Dürers, als die Apokalypse, darunter einzelne sehr reizvolle, wie die „Heilige Familie mit den drei Hasen“, altertümlich und noch halb Schongauerisch, dabei schon etwas italienisch in den zwei Engeln, die die Krone halten. Aber ein umfassenderes Bild von Dürers Entwicklung als Zeichner geben uns seine Kupferstiche, nicht nur weil der eigene Grabstichel das Gewollte sicherer in Form umsetzen konnte, als das Messer des fremden Formschneiders, sondern auch weil die Reihe dieser kleinen Denkmäler chronologisch sehr vollständig ist. Wir wählen einige treffende Beispiele aus.

Von den ältesten Stichen ist die „Heilige Familie mit der Heuschrecke“ (vor 1496*)) wichtig, weil sie uns trotz der oberitalienischen Landschaft des

*) Dürers bekanntes Monogramm erscheint zuerst 1496/97, seit 1503 dazu auch die Jahreszahl (1497 schon auf der Zeichnung eines lautespielenden Engels zur Apokalypse). Vorher bezeichnet er sich bisweilen durch getrennte Buchstaben, später auf Bildern durch volle Schrift.

Hintergrundes und einer entschieden italienischen Auffassung der Figuren eine noch unsichere und unklare Zeichnung sehen läßt. Das erste nicht nur als Studium, sondern auch als Leistung bedeutende Blatt ist ungeachtet eines



Fig. 126. Der verlorene Sohn, Kupferstich von Dürer.

Zeichenfehlers am Rumpf der Hauptfigur — der Anschluß des linken Beines ist verfehlt — der Verlorene Sohn (um 1500; Fig. 126), einfach und tief aufgefaßt, in der Wirkung echt und heimatlich: fränkische Dorfgasse. —



Fig. 127. Der h. Eustachius, Kupferstich von Dürer.

Aber Dürer erstrebt noch ganz andere Wirkungen, die Körper sollen durch Häufung der Strichlagen noch plastischer hervortreten und sich von der Landschaft ablösen. Eine Nymphe im Schoße eines Satyrs, davor Herkules mit der Keule und eine mit einer Keule zuschlagende Frau, bald nach 1500, „Die Eifersucht“ oder „Der große Satyr“ genannt (B. 73); es ist irgend etwas Mythologisches, etwa Zeus und Antiope, und Dürer benutzte dabei einen italienischen Kupferstich, „Orpheus von zwei Weibern geschlagen“, den er 1494 kopiert hatte. Er selbst nannte das Blatt „Herkules“. — Noch mehr Abtönungen durch Licht und Schatten zeigt die „Madonna mit der Meerkatze“; sie ist in der Form wieder ganz italienisch gehalten und hat hinter sich die berühmte kleine Wasserlandschaft aus der Nürnberger Gegend mit dem Weiherhäuschen (Gleishammer). — Um 1503 erscheint dann das „Große Glück“ (B. 77), von Dürer die Nemesis genannt, eine derbere, deutsche Frauengestalt, nackt und geflügelt, das Nackte ist weich und natürlich, belebt durch lauter kleine, auf der Haut tanzende Lichter, sie steht auf einer Kugel mit einem Zaum und einem Pokal, unter ihr thut sich eine der feinsten Landschaften auf. — Die allerschönste Landschaft ist dann die des Eustachius



Fig. 128. Madonna mit dem Vogel, Kupferstich von Dürer.

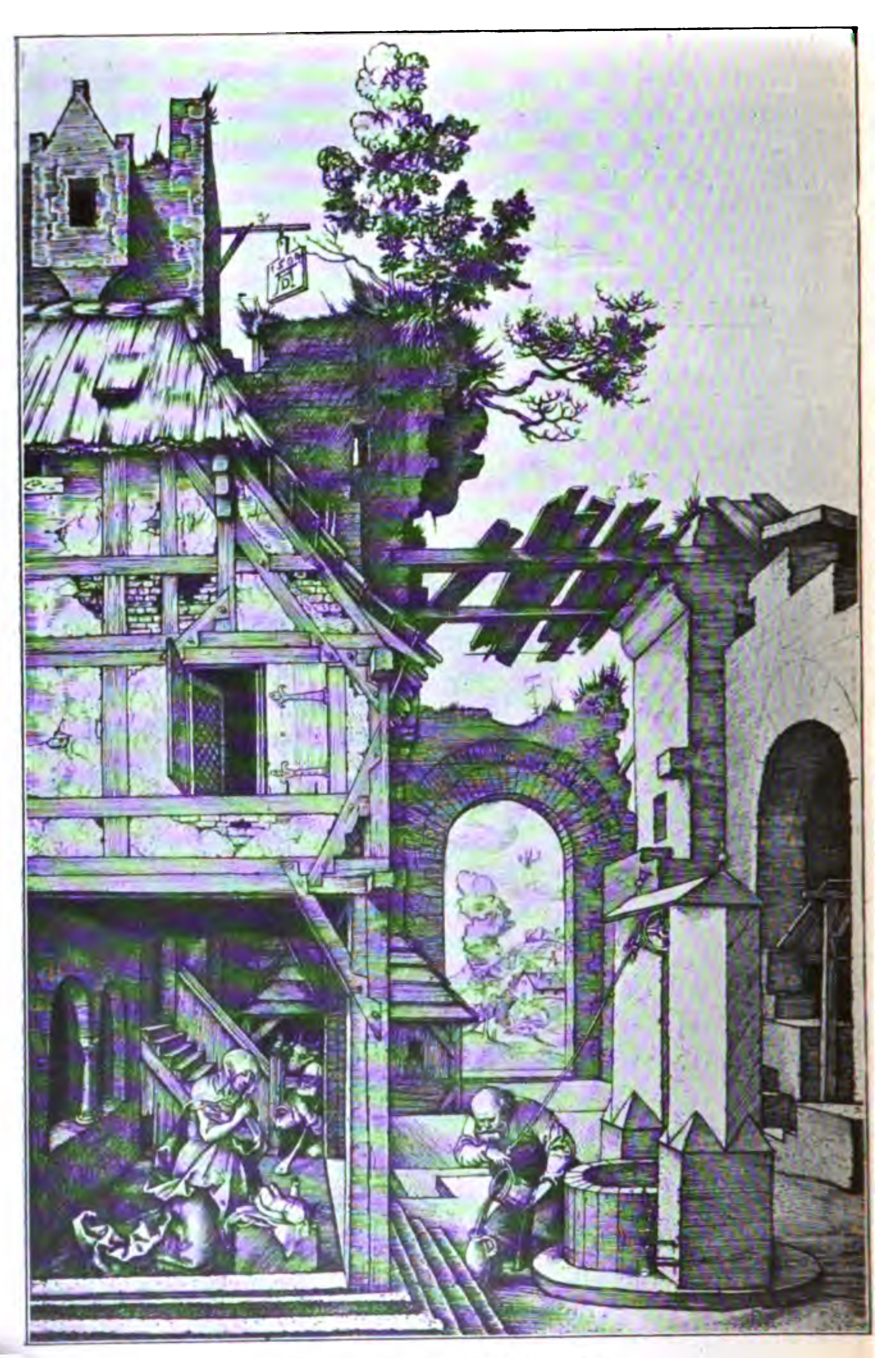


Fig. 129. Weihnachten, Kupferstich von Dürer.

(um 1504; Fig. 127) mit ihren vielen intim ausgeführten Einzelheiten und der Nürnberger Burg im Hintergrunde. Auf dieser Landschaft, duftig und frisch, dabei licht und glänzend infolge der feinen Technik, beruht der Reiz des Blattes, des größten, das Dürer überhaupt gestochen hat. Die Figuren sind steif und scheinen erst nachträglich hineingestellt, der Hirsch, der knieende Ritter und sein Pferd, dieses noch in dem unvollkommenen Typus der Pferde der Apokalypse, besser sind die Windhunde. Aber die Landschaft hebt diese Schwächen auf und bringt es für das Ganze zu einer völligen Bildwirkung. Wir werden noch oft sehen, was gerade Dürer mit seinen Landschaften erreichen kann. — Als Beispiele kleiner, ganz fein und doch tief und deutlich gestochener Blätter derselben Zeit vergleiche man eine bis auf den hergebrachten knitterigen Faltenwurf völlig natürliche deutsche Mutter in ihrem Hausgarten, bei der nicht der geringste Zug mehr an die Madonna der Kirche erinnert: die Madonna mit dem Vogel (B. 34, 1503; Fig 128) und den lieblichen Stich, den Dürer selbst „Weihnachten“ nannte (B. 2, 1504; Fig. 129), das Innere eines fränkischen Hofraumes mit Josef am Ziehbrunnen und der anbetenden Maria vor dem Kinde und einem Hirten dahinter im Durchblick. Die feinen Figürchen geben nur die Anleitung, in welchem näheren Sinne der Betrachtende die Örtlichkeit deuten soll, auf der das Hauptgewicht liegt. — Und nun kommt noch in demselben Jahre eine mit dem Stolz der vollen Künstlerinschrift vorgetragene Probe von etwas ganz neuem: Adam und Eva (B. 1; Fig. 130), durch sorgfältige Zeichnungen, zum teil mit eingetragenen Proportionen, vorbereitet und durch Probedrucke während der Stichausführung kontrolliert. Der vollkommene Mensch, nach seinem Geschlecht unterschieden nicht nur in den Formen, sondern sogar in der Struktur und der Farbe der Körperoberfläche mittels nuancierender Strichführung, und dahinter tiefe Waldeslandschaft mit vortrefflich gezeichneten Tieren.

An diesem Wendepunkt dürfen wir zunächst innehalten mit der Betrachtung der Kupferstiche. Jacopo de' Barbari war nun geschlagen mit einer Leistung, die kein anderer hätte Dürer nachmachen können. Die Köpfe Adams und Evas sind nur leise belebt, weil der ganze Ausdruck in den Körpern liegen soll. Aber zu derselben Zeit sehen wir in Dürerschen Porträtzeichnungen auch bereits Köpfe mit bewegtem Gesichtsausdruck hervortreten. Die Jahre 1503 bis 4 sind sichtlich entscheidend für die psychologische Vertiefung des einen Dürerschen Hauptproblems, des allseitig darzustellenden Menschen.

Das andere liegt in der umgebenden Natur, der Landschaft. Dürer hatte einen offenen Sinn und ein warmes Herz für die ganze äußere Natur,

14*

und jedem ihrer einzelnen Gebiete gab er sich mit eindringendem Studium in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens hin. Zunächst, noch vor den



Fig. 130. Adam und Eva, Kupferstich von Dürer.

Tieren, z. B. den Pferden, und gleichzeitig mit der menschlichen Gestalt kam die Landschaft an die Reihe. Hintergründe, wie wir sie auf den Kupferstichen und einzelnen Holzschnitten kennen lernten, sind ja ohne vorhergegangene

Einzelstudien nicht möglich. Pflanzendetails sind uns bereits begegnet (S. 97), Baumstudien von ihm haben sich in großer Zahl erhalten. Eine eigene Abteilung bilden ausgeführte Landschaften, bisweilen ganz mit der Feder gezeichnet, meist aber mit dem Pinsel übergangen oder auch vollständig farbig ausgeführt in Aquarell oder Guache auf starkem Papier oder Pergament, mit charakteristischer Auffassung der Baulichkeiten und einem auf selbständige Wirkung abzielenden Naturgefühl, ja manche sind von einer geradezu modernen Intimität des Naturausdrucks. Das Landschaftsbild ist entweder aus Tirol, also während einer Wanderung südwärts nach Italien hin, oder aus der Nürnberger Umgebung genommen; die Blätter sind meist mit einer Ortsbezeichnung von Dürers Hand, aber nicht mit einer Jahrzahl versehen. Nur eine breit angelegte, in braun ausgeführte Felspartie (Britisches Museum) ist 1506, ein ganz ähnlich behandeltes Blatt (Braunschweig, Sammlung Hausmann) 1510 datiert. Ein farbig und ein in schwarzer Tusche ausgeführtes Blatt, beide als „Steinpruch“ bezeichnet (Bremen, Kunsthalle), sind ebenfalls schnell und leicht hingeworfen. Solche Studien zu machen, hatte Dürer immer, also auch noch später Veranlassung, und eine Federzeichnung mit einem Dorf aus der Nürnberger Gegend (Paris, Bonnat), genau mit Berücksichtigung der Perspektive entworfen, mit eingezeichnetem Augenpunkt und der Bemerkung „hab acht aufs Aug“ trägt noch das Datum 1510. Die sorgfältig ausgeführten Landschaften jedoch werden zum größten Teil früheren Jahren angehören, da sich Dürer später schwerlich noch die Zeit dazu genommen haben wird. Ganz mit der Feder gezeichnet ist ein Schloß in einem Alpenthale (Albertina), der Vordergrund fein wie ein Kupferstich ausgeführt, das übrige mit dünnen Strichen angelegt, vorne ein Wandrer in Umriß. Die folgenden Blätter sind alle in Farben ausgeführt, einige leichter getönt, andere kräftig und sogar bunt: Innsbruck (Albertina), Trient (Bremen, Kunsthalle und Britisches Museum), die Venediger Klause (Louvre), ein Welsches Schloß (Braunschweig, Hausmann und Bremen, Kunsthalle). Nürnberger Ansichten finden sich in Bremen (zwei, außerdem Kalkreuth), im Louvre, in der Albertina (kolorierte Federzeichnung), in Berlin (ein fränkisches Thal in Aquarell und die Drahtziehmühle in Deckfarben), endlich im Britischen Museum zwei, darunter eine Wasserlandschaft, auf der eine feine, eigentümliche Stimmung liegt, bei Abendbeleuchtung (Fig. 131); dieses beim Gleishammer gelegene „Weiherhaus“ verwendete Dürer dann von der Gegenseite als Hintergrund eines Kupferstichs, der Madonna mit der Meerkatze. Man hört neuerdings wohl die Ansicht aussprechen, auf Dürers Bildern und graphischen Darstellungen trete doch

die Landschaft nicht so tonangebend hervor, wie bei manchem Niederländer, aber von keinem modernen Maler vor ihm haben wir soviele Zeugnisse des Bemühens, in die den Menschen umgebende Natur einzudringen.



Fig. 131. Das Weiherhaus, Tuschzeichnung von Dürer. London, Britisches Museum.

An Gemälden ist der Ertrag dieser übrigens so reichen Zeit recht gering. Das ist natürlich. Dürer war sowohl in seinen Gedanken wie für den Erwerb hinlänglich mit den Arbeiten des Zeichners beschäftigt; zum

Bildermalen konnte sein eigener Trieb nicht groß sein, er kam dazu durch Bestellung, und die Aufgaben waren die üblichen, ihm von der Wohlgemutschen Werkstatt her vertrauten: Bildnis und Altarbild. In demselben Jahre, wo die Apokalypse erschien, malte er sich selbst (1498, Madrid) nach rechts gewandt, in äußerst gesuchter Kleidung, wie früher auf dem Bräutigams-



Fig. 132. Oswald Krell, von Dürer. München.

bilde, aber viel weniger angenehm im Ausdruck; die Form ist vierschrötig, das Gesicht starr und auffallend blaß, das Malwerk aber sehr sorgfältig durch ein Fenster rechts sieht man ausgeführte Landschaft mit Schneebergen. — Sein berühmtes, späteres Bildnis (nicht vor 1505, München), ganz von vorn, zeigt, daß er auch ferner auf ein gemessenes und zierliches Äußeres bedacht war, von dem Körperlichen aber läßt sich kaum noch etwas unter der Übermalung erkennen außer der am Pelzbesatz ruhenden rechten Hand. —

Auf Bestellung malte er 1499 Oswald Krell (München; Fig. 132), ganz in Schwarz, vor rotem Vorhang; links fällt der Blick auf schlanke Bäume und einen Wiesenbach. Die Persönlichkeit war nicht gerade anziehend für den Künstler, aber die Malerei mit der flüssigen, nicht gestrichelten Tempera ist ausgezeichnet.



Fig. 133. Linker Flügel des Paumgärtnerschen Altars, von Dürer. München.

Ein für diese Zeit sehr bezeichnendes Bild ist der Dresdener Altar für Friedrich den Weisen (aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg nach Dresden gekommen): Maria das Kind anbetend, auf den Flügeln Antonius und Sebastian, alle in Halbfiguren, die Bestandteile sind vielfach ganz italienisch, die Auffassung und die Technik verraten die Emsigkeit des Suchenden, und der Stil erinnert an ein großartig und natürlich aufgefaßtes, gleichfalls in Tempera auf Leinwand gemaltes Brustbild Friedrichs des Weisen (Berlin). Es ist sehr wohl möglich, daß Dürer den Dresdener Altar ganz mit eigener Hand und in Zwischenräumen gemalt hat. — Dagegen sind ein Altar in Ober S. Veit bei Wien und die an drei Stellen zerstreuten Flügelbilder des Jabachschen Altars (München; Frankfurt, Städel; Köln: zwei Spielleute, am meisten an Dürer

erinnernd) Werkstattarbeiten, an denen Dürers Hand wahrscheinlich nichts gemacht hat. Anders steht es mit dem Paumgärtnerschen Altar (München). Das Mittelstück, eine Geburt Christi, enthält ungefähr die Bestandteile des



Fig. 134. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

Kupferstiches „Weihnachten“ (Fig. 129), ist also wenigstens der Erfindung nach Dürerisch, die Flügel stellen angeblich links Stephan (Fig. 133) und rechts Lukas Paumgärtner vor, gewappnet, ganz in Rot, etwas nachlässig



Fig. 127. Der h. Eustachius, Kupferstich von Dürer.

Aber Dürer erstrebt noch ganz andere Wirkungen, die Körper sollen durch Häufung der Strichlagen noch plastischer hervortreten und sich von der Landschaft ablösen. Eine Nymphe im Schoße eines Satyrs, davor Herkules mit der Keule und eine mit einer Keule zuschlagende Frau, bald nach 1500, „Die Eifersucht“ oder „Der große Satyr“ genannt (B. 73); es ist irgend etwas Mythologisches, etwa Zeus und Antiope, und Dürer benutzte dabei einen italienischen Kupferstich, „Orpheus von zwei Weibern geschlagen“, den er 1494 kopiert hatte. Er selbst nannte das Blatt „Herkules“. — Noch mehr Abtönungen durch Licht und Schatten zeigt die „Madonna mit der Meerkatze“; sie ist in der Form wieder ganz italienisch gehalten und hat hinter sich die berühmte kleine Wasserlandschaft aus der Nürnberger Gegend mit dem Weiherhäuschen (Gleishammer). — Um 1503 erscheint dann das „Große Glück“ (B. 77), von Dürer die Nemesis genannt, eine derbere, deutsche Frauengestalt, nackt und geflügelt, das Nackte ist weich und natürlich, belebt durch lauter kleine, auf der Haut tanzende Lichter, sie steht auf einer Kugel mit einem Baum und einem Pokal, unter ihr thut sich eine der feinsten Landschaften auf. — Die allerschönste Landschaft ist dann die des Eustachius



Fig. 128. Madonna mit dem Vogel, Kupferstich von Dürer.

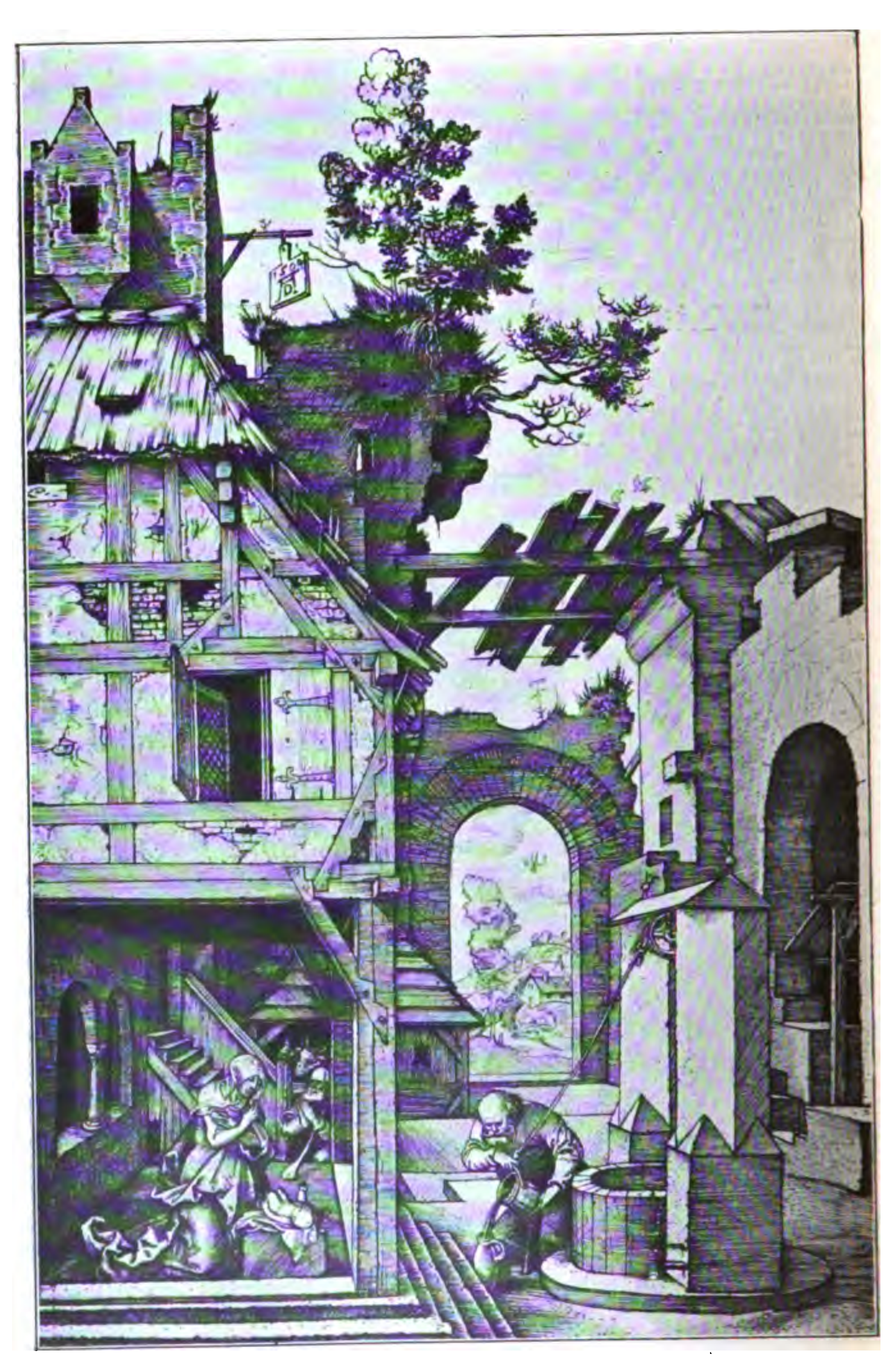


Fig. 129. Weihnachten, Kupferstich von Dürer.

(um 1504; Fig. 127) mit ihren vielen intim ausgeführten Einzelheiten und der Nürnberger Burg im Hintergrunde. Auf dieser Landschaft, duftig und frisch, dabei licht und glänzend infolge der feinen Technik, beruht der Reiz des Blattes, des größten, das Dürer überhaupt gestochen hat. Die Figuren sind steif und scheinen erst nachträglich hineingestellt, der Hirsch, der knieende Ritter und sein Pferd, dieses noch in dem unvollkommenen Typus der Pferde der Apokalypse, besser sind die Windhunde. Aber die Landschaft hebt diese Schwächen auf und bringt es für das Ganze zu einer völligen Bildwirkung. Wir werden noch oft sehen, was gerade Dürer mit seinen Landschaften erreichen kann. — Als Beispiele kleiner, ganz fein und doch tief und deutlich gestochener Blätter derselben Zeit vergleiche man eine bis auf den hergebrachten knitterigen Faltenwurf völlig natürliche deutsche Mutter in ihrem Hausgarten, bei der nicht der geringste Zug mehr an die Madonna der Kirche erinnert: die Madonna mit dem Vogel (B. 34, 1503; Fig 128) und den lieblichen Stich, den Dürer selbst „Weihnachten" nannte (B. 2, 1504; Fig. 129), das Innere eines fränkischen Hofraumes mit Josef am Ziehbrunnen und der anbetenden Maria vor dem Kinde und einem Hirten dahinter im Durchblick. Die feinen Figürchen geben nur die Anleitung, in welchem näheren Sinne der Betrachtende die Örtlichkeit deuten soll, auf der das Hauptgewicht liegt. — Und nun kommt noch in demselben Jahre eine mit dem Stolz der vollen Künstlerinschrift vorgetragene Probe von etwas ganz neuem: Adam und Eva (B. 1; Fig. 130), durch sorgfältige Zeichnungen, zum teil mit eingetragenen Proportionen, vorbereitet und durch Probedrucke während der Stichausführung kontrolliert. Der vollkommene Mensch, nach seinem Geschlecht unterschieden nicht nur in den Formen, sondern sogar in der Struktur und der Farbe der Körperoberfläche mittels nuancierender Strichführung, und dahinter tiefe Waldeslandschaft mit vortrefflich gezeichneten Tieren.

An diesem Wendepunkt dürfen wir zunächst innehalten mit der Betrachtung der Kupferstiche. Jacopo de' Barbari war nun geschlagen mit einer Leistung, die kein anderer hätte Dürer nachmachen können. Die Köpfe Adams und Evas sind nur leise belebt, weil der ganze Ausdruck in den Körpern liegen soll. Aber zu derselben Zeit sehen wir in Dürerschen Porträtzeichnungen auch bereits Köpfe mit bewegtem Gesichtsausdruck hervortreten. Die Jahre 1503 bis 4 sind sichtlich entscheidend für die psychologische Vertiefung des einen Dürerschen Hauptproblems, des allseitig darzustellenden Menschen.

Das andere liegt in der umgebenden Natur, der Landschaft. Dürer hatte einen offenen Sinn und ein warmes Herz für die ganze äußere Natur,

und jedem ihrer einzelnen Gebiete gab er sich mit eindringendem Studium in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens hin. Zunächst, noch vor den



Fig. 130. Adam und Eva, Kupferstich von Dürer.

Tieren, z. B. den Pferden, und gleichzeitig mit der menschlichen Gestalt kam die Landschaft an die Reihe. Hintergründe, wie wir sie auf den Kupferstichen und einzelnen Holzschnitten kennen lernten, sind ja ohne vorhergegangene

Einzelstudien nicht möglich. Pflanzendetails sind uns bereits begegnet (S. 97), Baumstudien von ihm haben sich in großer Zahl erhalten. Eine eigene Abteilung bilden ausgeführte Landschaften, bisweilen ganz mit der Feder gezeichnet, meist aber mit dem Pinsel übergangen oder auch vollständig farbig ausgeführt in Aquarell oder Guache auf starkem Papier oder Pergament, mit charakteristischer Auffassung der Baulichkeiten und einem auf selbständige Wirkung abzielenden Naturgefühl, ja manche sind von einer geradezu modernen Intimität des Naturausdrucks. Das Landschaftsbild ist entweder aus Tirol, also während einer Wanderung südwärts nach Italien hin, oder aus der Nürnberger Umgebung genommen; die Blätter sind meist mit einer Ortsbezeichnung von Dürers Hand, aber nicht mit einer Jahrzahl versehen. Nur eine breit angelegte, in braun ausgeführte Felspartie (Britisches Museum) ist 1506, ein ganz ähnlich behandeltes Blatt (Braunschweig, Sammlung Hausmann) 1510 datiert. Ein farbig und ein in schwarzer Tusche ausgeführtes Blatt, beide als „Steinpruch" bezeichnet (Bremen, Kunsthalle), sind ebenfalls schnell und leicht hingeworfen. Solche Studien zu machen, hatte Dürer immer, also auch noch später Veranlassung, und eine Federzeichnung mit einem Dorf aus der Nürnberger Gegend (Paris, Bonnat), genau mit Berücksichtigung der Perspektive entworfen, mit eingezeichnetem Augenpunkt und der Bemerkung „hab acht aufs Aug" trägt noch das Datum 1510. Die sorgfältig ausgeführten Landschaften jedoch werden zum größten Teil früheren Jahren angehören, da sich Dürer später schwerlich noch die Zeit dazu genommen haben wird. Ganz mit der Feder gezeichnet ist ein Schloß in einem Alpenthale (Albertina), der Vordergrund fein wie ein Kupferstich ausgeführt, das übrige mit dünnen Strichen angelegt, vorne ein Wandrer in Umriß. Die folgenden Blätter sind alle in Farben ausgeführt, einige leichter getönt, andere kräftig und sogar bunt: Innsbruck (Albertina), Trient (Bremen, Kunsthalle und Britisches Museum), die Venediger Klause (Louvre), ein Welsches Schloß (Braunschweig, Hausmann und Bremen, Kunsthalle). Nürnberger Ansichten finden sich in Bremen (zwei, außerdem Kalkreuth), im Louvre, in der Albertina (kolorierte Federzeichnung), in Berlin (ein fränkisches Thal in Aquarell und die Drahtziehmühle in Deckfarben), endlich im Britischen Museum zwei, darunter eine Wasserlandschaft, auf der eine feine, eigentümliche Stimmung liegt, bei Abendbeleuchtung (Fig. 131); dieses beim Gleishammer gelegene „Weiherhaus" verwendete Dürer dann von der Gegenseite als Hintergrund eines Kupferstichs, der Madonna mit der Meerkatze. Man hört neuerdings wohl die Ansicht aussprechen, auf Dürers Bildern und graphischen Darstellungen trete doch

die Landschaft nicht so tonangebend hervor, wie bei manchem Niederländer, aber von keinem modernen Maler vor ihm haben wir soviele Zeugnisse des Bemühens, in die den Menschen umgebende Natur einzudringen.

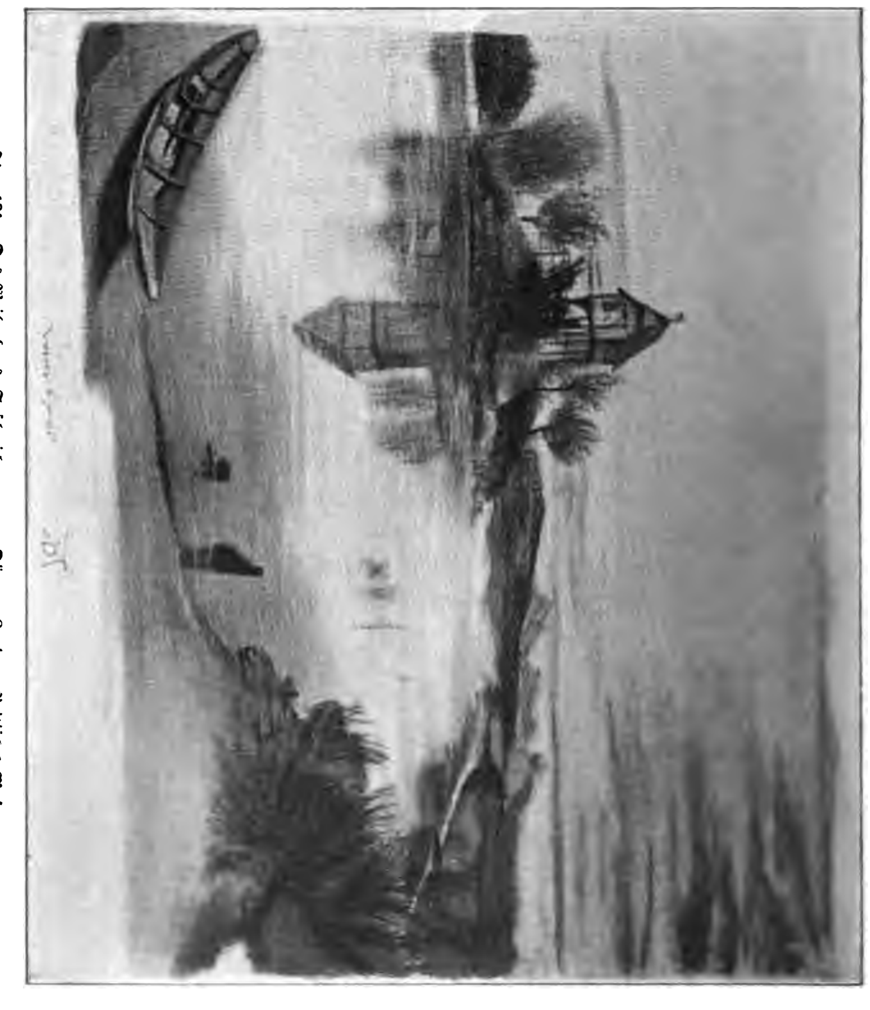


Fig. 131. Das Weiherhaus, Tuschzeichnung von Dürer. London, Britisches Museum.

An Gemälden ist der Ertrag dieser übrigens so reichen Zeit recht gering. Das ist natürlich. Dürer war sowohl in seinen Gedanken wie für den Erwerb hinlänglich mit den Arbeiten des Zeichners beschäftigt; zum

Bildermalen konnte sein eigener Trieb nicht groß sein, er kam dazu durch Bestellung, und die Aufgaben waren die üblichen, ihm von der Wohlgemutschen Werkstatt her vertrauten: Bildnis und Altarbild. In demselben Jahre, wo die Apokalypse erschien, malte er sich selbst (1498, Madrid) nach rechts gewandt, in äußerst gesuchter Kleidung, wie früher auf dem Bräutigams-



Fig. 132. Oswald Krell, von Dürer. München.

bilde, aber viel weniger angenehm im Ausdruck; die Form ist vierschrötig, das Gesicht starr und auffallend blaß, das Malwerk aber sehr sorgfältig durch ein Fenster rechts sieht man ausgeführte Landschaft mit Schneebergen. — Sein berühmtes, späteres Bildnis (nicht vor 1505, München), ganz von vorn, zeigt, daß er auch ferner auf ein gemessenes und zierliches Äußeres bedacht war, von dem Körperlichen aber läßt sich kaum noch etwas unter der Übermalung erkennen außer der am Pelzbesatz ruhenden rechten Hand. —

Auf Bestellung malte er 1499 Oswald Krell (München; Fig. 132), ganz in Schwarz, vor rotem Vorhang; links fällt der Blick auf schlanke Bäume und einen Wiesenbach. Die Persönlichkeit war nicht gerade anziehend für den Künstler, aber die Malerei mit der flüssigen, nicht gestrichelten Tempera ist ausgezeichnet.



Fig. 133. Linker Flügel des Paumgärtnerschen Altars, von Dürer. München.

Ein für diese Zeit sehr bezeichnendes Bild ist der Dresdener Altar für Friedrich den Weisen (aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg nach Dresden gekommen): Maria das Kind anbetend, auf den Flügeln Antonius und Sebastian, alle in Halbfiguren, die Bestandteile sind vielfach ganz italienisch, die Auffassung und die Technik verraten die Emsigkeit des Suchenden, und der Stil erinnert an ein großartig und natürlich aufgefaßtes, gleichfalls in Tempera auf Leinwand gemaltes Brustbild Friedrichs des Weisen (Berlin). Es ist sehr wohl möglich, daß Dürer den Dresdener Altar ganz mit eigener Hand und in Zwischenräumen gemalt hat. — Dagegen sind ein Altar in Ober S. Veit bei Wien und die an drei Stellen zerstreuten Flügelbilder des Jabachschen Altars (München; Frankfurt, Städel; Köln: zwei Spielleute, am meisten an Dürer

erinnernd) Werkstattarbeiten, an denen Dürers Hand wahrscheinlich nichts gemacht hat. Anders steht es mit dem Paumgärtnerschen Altar (München). Das Mittelstück, eine Geburt Christi, enthält ungefähr die Bestandteile des



Fig. 134. Anbetung der Könige, von Dürer. Florenz, Uffizien.

Kupferstiches „Weihnachten“ (Fig. 129), ist also wenigstens der Erfindung nach Dürerisch, die Flügel stellen angeblich links Stephan (Fig. 133) und rechts Lukas Paumgärtner vor, gewappnet, ganz in Rot, etwas nachlässig

und höchst ausdrucksvoll dastehend. Die Flügel sind das Bedeutendste an dem Werk, und wenn etwas ganz von dem damals vielbeschäftigten Meister gemalt worden ist, so sind sie es, schon weil den Auftraggebern mehr an ihrem Bildnis, als an dem Hauptgegenstand liegen mußte.

So gelangen wir zu der Anbetung der Könige (1504, Uffizien: Fig. 134), die ganz eigenhändig und vielleicht am besten von allen Bildern Dürers gemalt ist, mit scharfer Vorzeichnung, darüber ist flüssige Tempera gelegt, und dann sind die Lasuren mit Öl aufgesetzt, frisch und leuchtend, ganz in Giovanni Bellinis Weise. Die Figuren sind lebendig und interessant, die Führung der Linien in den Bauwerken ist noch nicht ganz sicher, die Luftperspektive nicht vollkommen. Für wen Dürer das prächtige Bild ausgeführt hat, ob etwa für Friedrich den Weisen, weiß man nicht. In derselben Tribuna der Uffizien hängt Mantegnas etwa gleichzeitiges Triptychon mit demselben Gegenstande als Mittelstück; obwohl in den Einzelheiten ganz verschieden, haben doch beide Bilder im Stil große Ähnlichkeit, und man versteht vor dem Dürerschen, daß sein Meister den damaligen Italienern imponieren konnte, während er selbst, wie er gleich darnach an Pirkheimer aus Venedig schreibt, in den Historien, die die Welschen machen, schon nichts Besonderes mehr sieht. Er hatte sie nun erreicht. Er hatte, als er das zweite Mal nach Venedig kam, bereits viel mehr geschaffen, als was wir bis jetzt betrachtet haben: den größten Teil seiner beiden Holzschnittpassionen, eine dritte, die Grüne Passion und einen Teil des „Marienlebens“ in Holzschnitt. Die drei Holzschnittwerke erschienen als Bücher 1511, wir werden sie später zu betrachten haben. Einstweilen kehren wir zu der „Anbetung der Könige“ zurück. Denselben Gegenstand behandelte Dürer etwa um dieselbe Zeit noch zweimal ganz anders, im Marienleben und in der Grünen Passion, und zwanzig Jahre später wiederum ganz neu in einer Federzeichnung von 1524 (Albertina; Fig. 135): hier ist alles vereinfacht, die Figuren sind noch ausdrucksvoller und inniger geworden, das Ganze lieblich und anheimelnd gegenüber dem glänzenden und vornehmeren Gemälde der Uffizien. Dies suchende Fortschreiten innerhalb desselben Gebietes läßt uns am besten die Tiefen seiner Erfindung erkennen.

Nicht um zu lernen, ging Dürer das zweite Mal, 1505, nach Venedig, sondern seiner Geschäfte wegen; er führte viele Holzschnitte und Kupferstiche, auch einige kleine Gemälde mit sich. Nach Vasari wollte er

sogar Rechtsansprüche gegen Marcanton, der seine Holzschnitte nachstach, bei der Signorie geltend machen. Im Anfang des Jahres 1507 kehrte er mit

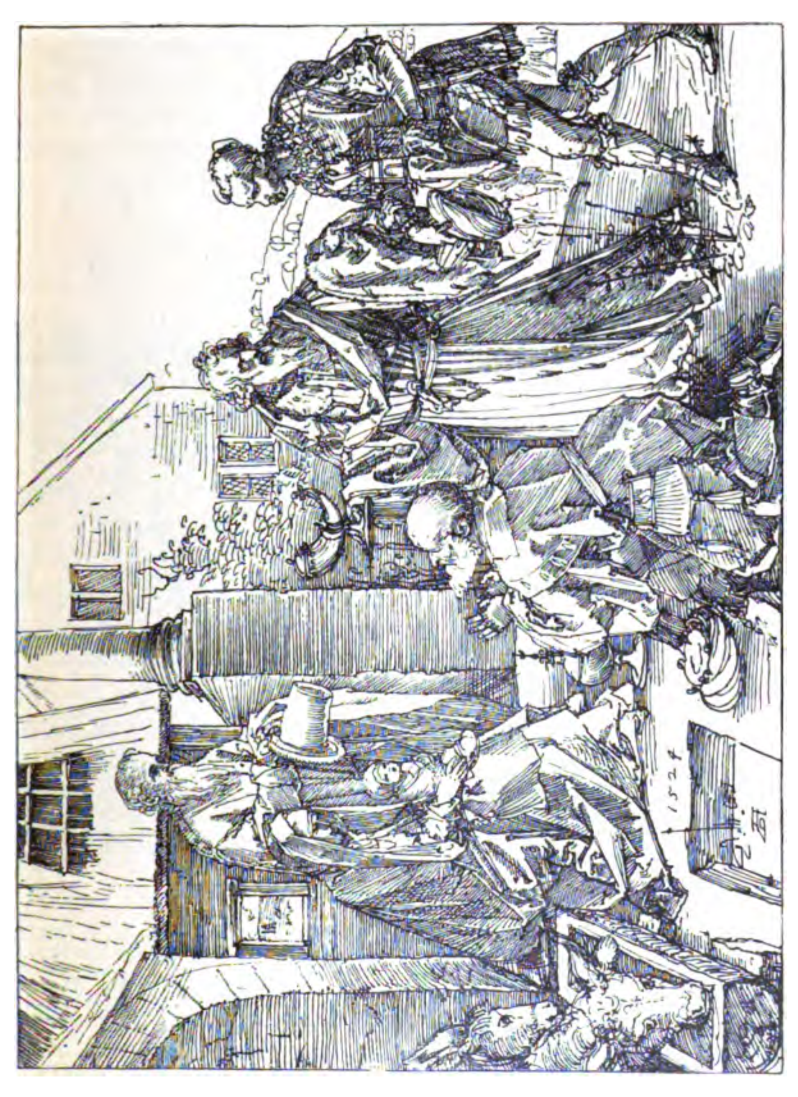


Fig. 135. Anbetung der Könige, Federzeichnung von Dürer. Albertina.

einigem Vermögensgewinn zurück. Er hatte Arbeit gefunden und große Anerkennung und zuletzt auch noch Förderung seines Wissens in der Perspektive.

Die Vorsteher des deutschen Kaufhauses trugen ihm ein Altarbild für ihre Kirche auf, an dem er fünf Monate, seit April 1506 malte. Für die venezianischen Künstler war das ein Ereignis, vornehme Herren, darunter der Doge und der Patriarch, besuchten ihn bei der Arbeit, und der alte Giovanni Bellini schloß ihn in sein Herz und bewunderte seinen feinen Pinsel; auch auf Tizian und Lorenzo Lotto muß dieser Aufenthalt Dürers Eindruck



Fig. 136. Das Rosenkranzfest, von Dürer. Prag, Strahow.

gemacht haben. Das Rosenkranzbild (jetzt in Prag, Stift Strahow: Fig. 136) ist in der Farbe und im Ausdruck seiner Gesichter so gut wie zerstört, wir können nur noch über die Komposition urteilen. Diese ist ganz venezianisch: die Hauptfiguren, die Madonna, der Papst Julius II. (bartlos, nach einer Medaille) und der Kaiser Maximilian bilden eine heilige Konversazion, an die sich links und rechts andere Personen anschließen, den Zuschauern auf den historischen Genrebildern der älteren Venezianer ent-

sprechend, aber knieend, der lautespielende Engel zu Füßen der Madonna ist von der Art Giovanni Bellinis. Aus der regelmäßigen Anordnung heraus tritt der heilige Dominikus, der Stifter des Rosenkranzkultus, zur Seite der Madonna. Die Handlung des Bekränzens bringt überall Leben und unterbricht durch kleine Bewegungen die Strenge der Gruppierung, wobei wir Dürers selbständige Erfindung vorzugsweise in den kranztragenden kleinen Engeln zu bewundern haben. Sodann ist die frische Landschaft mit der idealen Nürnberger Burg rechts im Hintergrunde sein besonderes Eigentum; das wird sich am aufmerksamsten der junge Tizian angesehen haben. Daß endlich unter den Anwesenden viele Porträts sind, lehrt der erste Blick; neben Dürer selbst, der ein Blatt mit der Inschrift hält, steht übrigens nicht sein Freund Pirkheimer. — Ein Bild von dieser Größe, das soviel Ausführung verlangte, hatte Dürer noch nicht zu malen gehabt. Oftmals seufzte er unter der Arbeit, und materiell erwies sich das Geschäft mit den deutschen Kaufleuten schließlich nicht so vorteilhaft, wie er gehofft hatte; er hatte nicht nur die Mühe der Ausführung, sondern auch die Kosten der Auslagen unterschätzt.

Von damals in Venedig gemalten Bildern haben wir außer einigen Porträts — ein gutes weibliches Brustbild in braunem Haar und dunklem Teint, etwas nach links gewandt, in Berlin — noch die „Madonna mit dem Finken“ (1506; Berlin), ein Kniestück etwas unter Lebensgröße. Im Typus entspricht sie etwa der Madonna des Rosenkranzbildes, und, wie diese, wird sie von zwei Engelköpfen gekrönt; der Hintergrund links mit der zerstörten Bogenarchitektur kommt ebenfalls früher ähnlich vor (Kupferstich Weihnachten; Anbetung der Könige, Uffizien; Mittelstück des Paumgärtnerschen Altars). Solche Entlehnungen erklären uns, warum diese fleißig gemalte, festliche italienische Madonna trotz vielen einzelnen Schönheiten als Ganzes doch lange nicht so günstig wirkt, wie manche einfache Holzschnittmadonna. — Sodann ein Christus am Kreuz von 1506 (Dresden; Fig. 137). Meisterhaft ist in diesem kleinsten Maßstabe der Körper gemacht und der beschattete, ausdrucksvolle Kopf mit dem geöffneten Munde. Dünne Birken heben sich vom Nachthimmel ab, über dem tiefblauen Horizont liegen bunte Lichter, die letzten Zeichen des Tages. Solche Effekte liebten Tizian und Giorgione, aber sie hätten sich dabei nicht mit einer so winzigen Fläche begnügt; Dürer aber gab hier im kleinen eine Probe seines Könnens in der Öltechnik, wie später im großen mit seinen Aposteln.

Er konnte nicht mehr, wie er wollte, seinen hochverehrten Mantegna in Mantua aufsuchen, dieser war schon Mitte September 1506 gestorben.

Wohl aber ging er nach Bologna „um der Kunst in geheimer Perspektive willen, die mich einer lehren will,“ so schreibt er an Pirkheimer. Hierbei kann man nur an Luca Pacioli denken, den Schüler und Erklärer Pieros dei Franceschi, des Begründers der Malerperspektive; auf Lucas Lehre von den regelmäßigen Figuren führt man auch den Isokaeder auf Dürers Kupferstich



Fig. 187. Christus am Kreuze, von Dürer. Dresden.

„Melancholie“ zurück. Luca konnte aber auch Dürern von Lionardo da Vinci erzählen, mit dem er bis 1499 in Mailand an der Akademie thätig gewesen war. Dürer hat sich jedenfalls viel in Gedanken mit diesem ihm so sehr verwandten Künstler beschäftigt, der ihm die Anatomie des Pferdes lehren konnte wie kein anderer, und der mit seiner vertieften und erweiterten Auffassung des menschlichen Antlitzes Dürers Interesse für „verruckte Angesichter“ entgegenkam. Die „Sechs Knoten“, Figuren aus bandartigen Ver-

schlingungen, eine Art Wahrzeichen der Mailändischen Akademie Lionardos, schnitt Dürer nach italienischen Kupferstichen in Holz nach. Dem Studium des Pferdes wandte er sich bald darauf mit großem Erfolg zu (Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“), von seiner Herrschaft aber über das Physiognomische im Sinne Lionardos konnte eine noch im Jahre 1506 „in fünf Tagen“ hingemalte Studie Zeugnis ablegen: „Jesus unter den Schriftgelehrten“, sieben Köpfe mit den dazu gehörigen lebhaft arbeitenden Händen (Rom, Pal. Barberini), jetzt arg verschmiert, aber dennoch in Bezug auf Absicht und Wirkung erkennbar. Dies sind nur einige ganz bestimmte Anhaltspunkte. Aber Lionardos Anregungen gingen viel weiter und wirkten erst allmählich, sie sind für Dürers spätere Zeit von noch größerer Bedeutung gewesen, als für die frühere die Mantegnas und Barbaris. Voll Befriedigung konnte er bei seiner Abreise an den Aufenthalt zurückdenken. „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!“ (an Pirkheimer).

Eine Zeit lang mußte Dürer in der That die Hoffnung haben, er könnte in Nürnberg ein ebenso angesehener Maler werden, wie Giovanni Bellini und seine Schüler in Venedig, an deren farbenprächtigen Bildern er sich erfreut und gestärkt hatte. Er bekam erhebliche Aufträge und schuf eine Reihe großer, sorgfältig ausgeführter Gemälde (1507 bis 1512). Dann aber war die Kraft, die er aus diesen Anregungen gewonnen hatte, verbraucht, und von 1512 bis zu seiner Reise in die Niederlande haben wir nur noch unbedeutende, nachlässig gemalte und ungünstig wirkende Bilder. Inzwischen vervollständigte er seine großen Holzschnittfolgen und gab sie 1511 heraus. Auch hatte er sich mit Eifer wieder dem Kupferstich zugewandt, er erweiterte sein Können durch neue Methoden und überraschte die Welt in den Jahren 1513 und 14 mit seinen großartigsten Leistungen in dieser Kunst. Damit treten wieder rein zeichnerische Aufgaben in den Vordergrund, seit 1514 des Gebetbuch Maximilians und seit 1518 eine umfangreiche Holzschnittfolge, ebenfalls für den Kaiser. Sie wurde nach des Kaisers Tode (1519) der äußere Anlaß zu seiner Reise in die Niederlande (1520). Wir haben nun die vier Gruppen von Kunstwerken während dieses Lebensabschnitts, 1507 bis 1520, zu betrachten.

Die Reihe der Gemälde eröffnen zwei Tafeln von 1507 mit „Adam und Eva“ auf dunkelm Hintergrunde (Prado). Wer sie bestellte, wissen wir



Fig. 138. Adam, von Dürer. Madrid.

nicht. Formen, Stellung und Ausdruck sind gegen den Kupferstich von 1504 vielfach geändert, Dürer hatte in Venedig bessere weibliche Modelle vor Augen gehabt, sein Adam (Fig 138) hebt den vollkommen gebildeten Kopf, mehr von vorn gesehen, mit freudigem Ausdruck und geöffneten Lippen empor, und beide Figuren sind durch ihre Haltung in anderer Weise zu einander in Beziehung gesetzt. Alles das war durch noch vorhandene Einzelstudien sorgsam vorbereitet, und in meisterhaftem Malwerk, Tempera mit Öl lasiert, treten uns die schönsten Menschengestalten entgegen, die die nordische Kunst bis dahin hervorgebracht hatte, Gottes vollkommene Geschöpfe nach des Künstlers Absicht, die wir später aus seinen Schriften kennen lernen werden. Auf einem zweiten Exemplar im Palast Pitti (nach Eisenmann und Liphart von Hans Baldung ausgeführt; darnach ist eine Kopie gemacht, in Mainz) sehen wir noch je einen Baum und Tiere des Paradieses den Figuren hinzugefügt.

Gleich darauf führte Dürer die „Marter der Zehntausend", die er früher auf einem Holzschnitt (von 1497) dargestellt hatte, für Friedrich den Weisen vielfach abgeändert in Farbe aus, 1508 (Wien), einen für ein Gemälde von verhältnismäßiger Kleinheit wenig schicklichen Gegenstand, an dem wir höchstens die zierliche Ausführung bewundern können.

Es folgt ein großgedachtes, echtes Hauptwerk, der Hellersche Altar für die Dominikanerkirche in Frankfurt, 1509, mit der „Krönung Mariä" als Mittelstück und den Martyrien der Heiligen Jakobus und Katharina, darunter kleinen Stifterbildnissen, auf den inneren Flügeln. Das Mittelbild hatte Dürer eigenhändig und mit aller erdenklichen Sorgfalt ausgeführt, es sollte, wie er gegen Jakob Heller rühmte, bei guter Haltung noch nach fünfhundert Jahren aussehen wie frisch gemalt. Es kam später nach München und ist dort verbrannt; eine Kopie von Jobst Harrich (einem der vielen erfolgreichen Dürerkopisten, † 1617) befindet sich nebst den nicht von Dürer selbst ausgeführten Flügeln, auch den äußeren — grau in grau — in Frankfurt (Archiv). Zu der „Krönung Mariä" haben sich nicht weniger als 18 ausgeführte Studien von des Künstlers Hand erhalten, in dunkeln Deckfarben, mit Weiß gehöht. In ihrem großen und reichen Stil geben sie einen genügenden Ersatz des Verlorenen in Bezug auf die Elemente: ganze Figuren, einzelne Köpfe, Gliedmaßen und Draperien — niemals vielleicht hat der Künstler ein Bild so ausführlich vorbereitet, — für die Komposition sind wir auf die Kopie angewiesen. Oben die Gruppe der Krönung, Maria zwischen Christus und Gottvater; darunter freier Raum, eine weite deutsche Landschaft, in der ganz fern der Künstler mit einer Schrifttafel steht; unten die Apostel, um das Grab geschart im vorne beinahe geschlossenen und nach dem Mittelgrund offenen Halbkreise. Das feierliche Bild kann sich wohl neben einem Italiener behaupten! Aber die Farben sind, soweit Harrich den Ton getroffen hat, obwohl warm, doch bunt und grell, nicht abgetönt und gebrochen, wie z. B. auf Hans Baldungs großem Flügelaltar mit der „Taufe Christi", der ebenfalls aus der Dominikanerkirche stammt und in Frankfurt nun dem Hellerschen Altar gegenüber hängt. — In der Komposition verfügt Dürer sicher über viele Tonarten. Von der Majestät, die dem Kirchenbilde ziemt, geht er gleich darauf vermittels einer geänderten Federzeichnung (Ambrosiana) über zu einer bescheidenen, mehr zusammengedrängten Behandlung desselben Gegenstandes in einem Holzschnitt von 1510. Das ist die „Krönung Mariä", das vorletzte Blatt des Marienlebens (B. 94; Fig. 139). Hier sieht der Heiland, weniger großartig als auf dem Gemälde, mit einem Blick voll Rührung den Betrachtenden an, die Landschaft ist be-



Fig. 139. Krönung Mariä, Holzschnitt von Dürer.



Fig. 140. Apostelstudie zur Krönung Mariä, von Dürer. Berlin.

schränkt, der Kreis der Apostel enger geworden und auch sonst geändert; an Stelle des äußersten links steht auf dem Gemälde eine hochaufgerichtete Gestalt mit majestätischer Draperie, zu der hier die Studie mitgeteilt wird (Berlin; Fig. 140).

Schon seit 1508 arbeitete Dürer an einer Altartafel, die ihm für die Kapelle Aller Heiligen im Landauer Kloster von Matthäus Landauer, einem



Fig. 141. Das Allerheiligenbild, von Dürer. Wien.

der beiden Stifter dieses Versorgungshauses, aufgetragen worden war. Dieses „Allerheiligenbild" (jetzt in Wien; Fig. 141) wurde 1511 aufgestellt. Die alte deutsche Form des Flügelaltars gab Dürer auf und entwarf für eine einzige mäßig große Holztafel zugleich einen reichgeschmückten Rahmen (jetzt im Germanischen Museum; Fig. 142) im Renaissancegeschmack mit Anlehnung an die Art der Einfassung venezianischer Dogengrabmäler und mit vielen Motiven aus dem Nachlaß der Gotik. Das in drei Stufen aufgebaute Bild stellt die Verehrung der Dreifaltigkeit dar, oben durch weibliche (Maria)

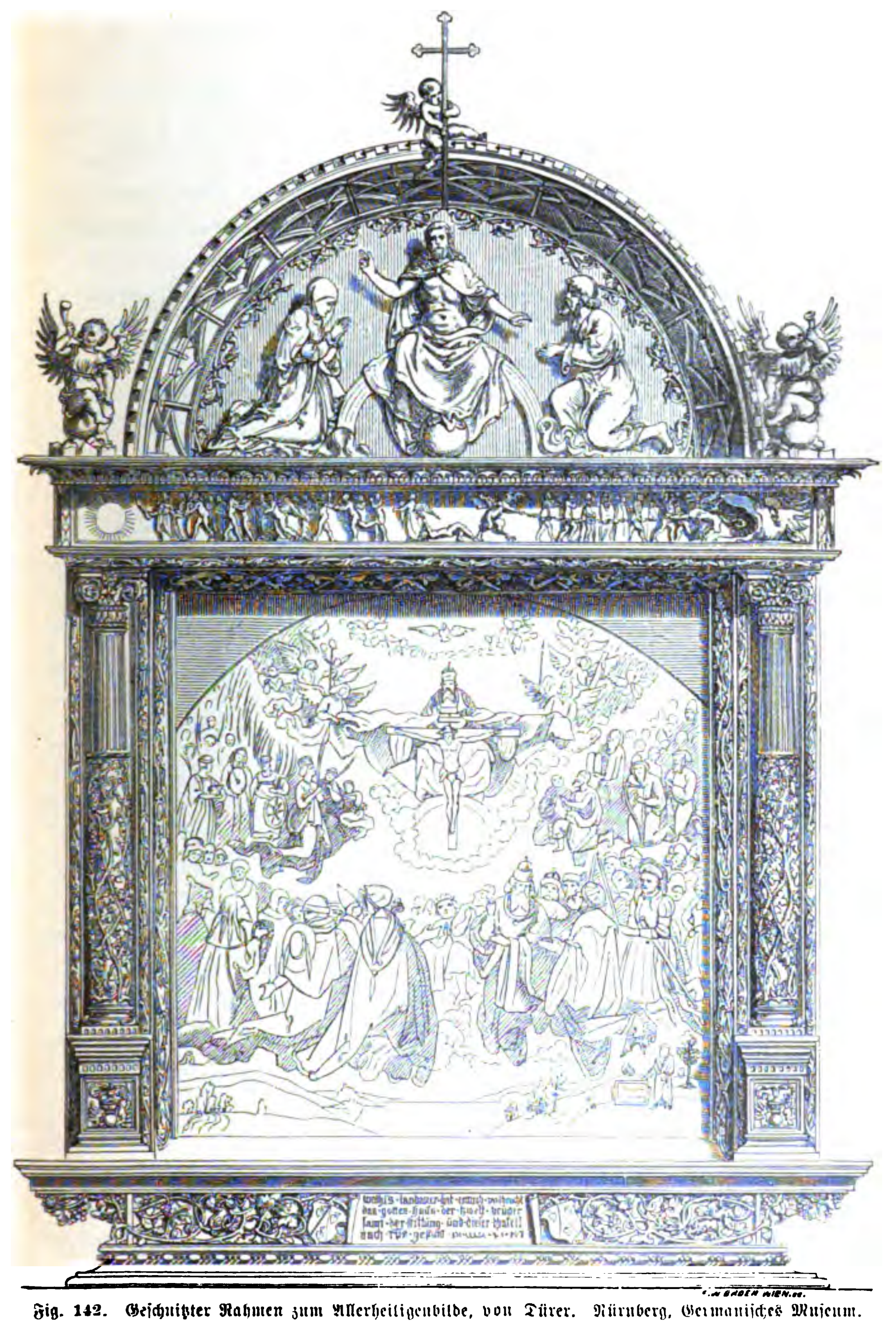


Fig. 142. Geschnitzter Rahmen zum Allerheiligenbilde, von Dürer. Nürnberg, Germanisches Museum.

[illegible] unten durch
[illegible] idealen Kaiser.
[illegible] heranwinkt, der
[illegible] Der Kaiser ist von
[illegible] — von Rittern,
[illegible] groß, die Aus=
[illegible] niemals auf seine
[illegible] klar und noch
[illegible] Ausdruck der Köpfe
[illegible] gab Dürer
[illegible] 1511 (B. 122)
[illegible] seinem Schoß,
[illegible] Marterwerkzeugen, und darnach
[illegible] Federzeichnung
[illegible] Dürer, sobald seine
[illegible] Erfindung hatte, als
[illegible] aller Dürerschen
[illegible] der Italiener
[illegible] Unten in einer
[illegible] Altarbildern, der
[illegible]
[illegible] beinahe lebens=
[illegible] das Kind in der linken
[illegible] ausgeführten
[illegible] bei Dürer, und auf
[illegible] das Kind, aber
[illegible] dennoch das beste.
[illegible] Ausdruck einer persönlichen,
[illegible] Die eigenen Gedanken Dürers
[illegible] in seinen Holz=
[illegible]
[illegible] nun 1511 in neuer
[illegible] an zwei religiösen Stoff=
[illegible] und dem Leben der Maria.
[illegible] Darstellungen genommen,
[illegible] aus dem Marienleben, die
[illegible] waren auch schon oft zu ganzen

Bilderreihen verarbeitet worden (Giotto; die deutschen Marien- und Passionsaltäre). Aber Dürer machte aus diesen Cyklen etwas ganz neues. Dies liegt bei der Passion in der Vertiefung des Ausdruckes, der besseren Abstufung des Pathos und der schärferen Ausarbeitung der Szenen nach ihren einzelnen Momenten. Das Marienleben machte er lebendiger und wirklicher



Fig. 143. Madonna mit der angeschnittenen Birne, von Dürer. Wien.

dadurch, daß er das Rituelle so gut wie ganz wegließ und die Figuren als heimatlich bekannte auf vertrauten deutschen Boden stellte, und während in der Passion die Personen alles sind, tritt im Marienleben die Umgebung, sei es Wohnraum, sei es Landschaft, bedeutender hervor, stimmt das Ganze heimelig oder idyllisch und teilt von dieser Stimmung auch den Figuren mit,

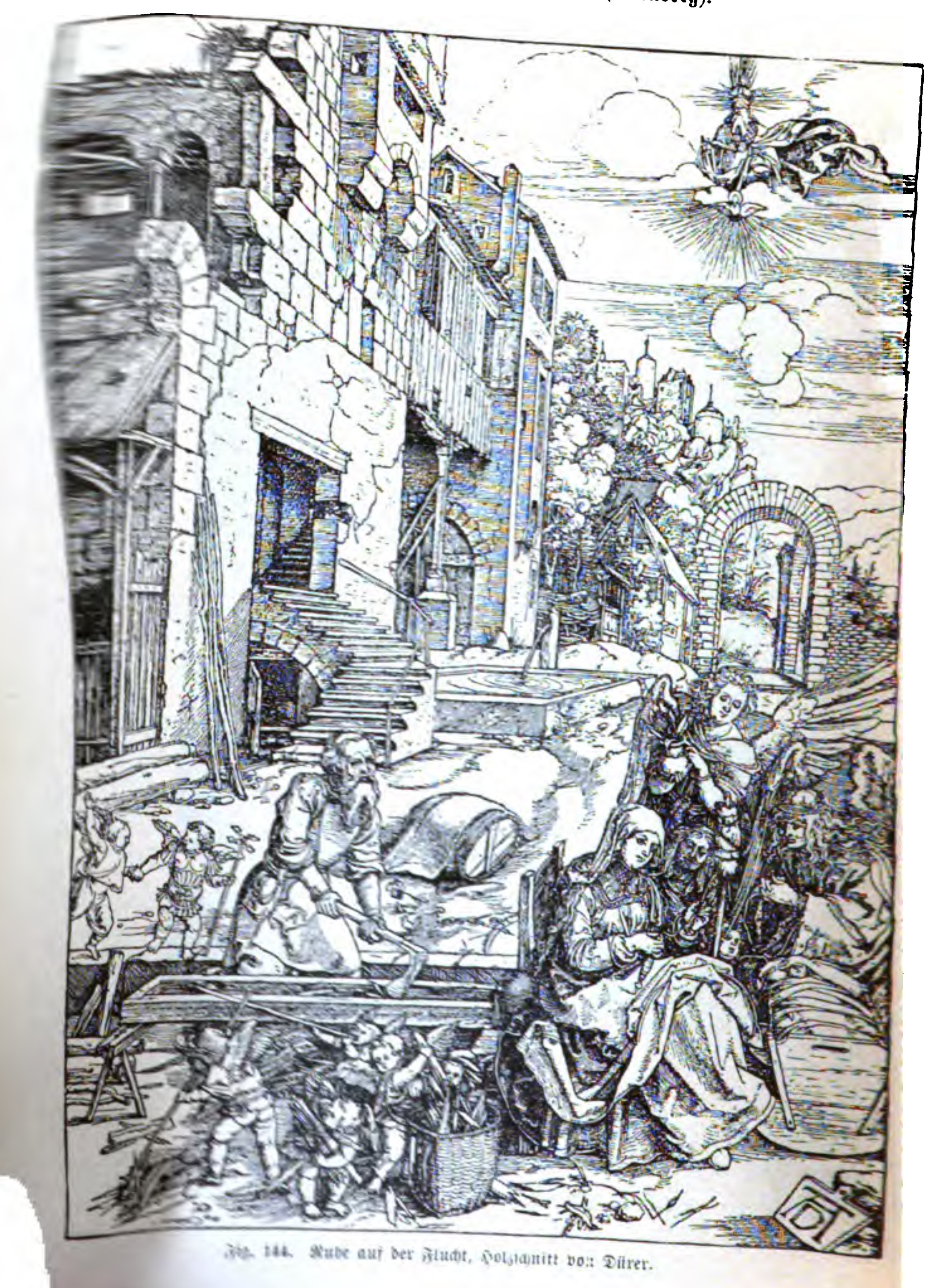


Fig. 144. Ruhe auf der Flucht, Holzschnitt von Dürer.

die in kleinerem Maßstabe, wie Staffage, in ihre Umgebung gesetzt worden sind. Im Vergleich zu der dramatischen Haltung der Passion ist der Ton



Fig. 145. Maria von Heiligen und Engeln verehrt, Holzschnitt von Dürer.

hier lyrisch. Die einzelne italienische Madonna steht ja ohne Frage höher als die deutsche, und sie ist vor allem unendlich vielseitiger, aber kein Italiener hat etwas so reiches an Gemüt und dabei so bescheidenes, etwas so anspruchsloses, zartes und inniges hervorgebracht, wie dieses deutsche Marienleben. Wer das erfand, der mußte wohl selber diesen Frieden und dieses Glück in seinem Innern haben. Die Wirkung des Marienlebens beruht nur bei wenigen Blättern auf der höheren, künstlerischen Komposition oder auf einzelnen großen Formen der Architektur oder der Figuren: der Reiz liegt in den Gegenständen und in dem, was sie uns erzählen, in ihrem selbstverständlichen Ausdruck, wo ja die einfachste Natur zur höchsten Kunst werden kann.

Das Marienleben erschien 1511 in Buchform mit Text im Selbstverlag zusammen mit der Großen Passion und der Apokalypse; Dürer nennt diese seine „drei großen Bücher" im Gegensatz zu der unmittelbar folgenden Kleinen Holzschnittpassion. Die einzelnen Blätter jener drei älteren Holzschnittfolgen sind auf ganzen Blättern gedruckt, während die „kleine" Passion mehr den Charakter der Buchillustration hat. Die 20 Blätter des Marienlebens fallen fast alle noch vor Dürers zweiten venezianischen Aufenthalt, 1504 oder 1505, nur die zwei vorletzten (Tod und Himmelfahrt Mariä) fügte er 1510 hinzu. Es war sein erstes Meisterwerk, bei kleinerer Bildfläche doch im bildmäßigen Ausdruck viel vollkommener, als die Apokalypse mit ihren ungefügen Gestalten. Gutgezeichnete kleine Figuren bewegen sich frei in verhältnismäßig weiten Räumen: Joachim empfängt die Botschaft des Engels; er umarmt Anna unter der goldenen Pforte; Marias Besuch bei Elisabeth; die Flucht nach Ägypten, nach Schongauer (Fig. 81). Auch wenn die Gegenstände sich häufen und im Innern von Wohnräumen bekommen wir wirklich gefällige Bilder: Geburt Mariä und Christi, Anbetung der Könige. In der Ruhe auf der Flucht (B. 90, Fig. 144) haben wir eine Räumlichkeit, wie auf dem Kupferstich Weihnachten (Fig. 129) und auch einen ähnlichen Eindruck, nur sind der Figuren mehr, und es geht ganz besonders heimelig und reizend unter ihnen zu, wie im deutschen Märchen: rechts spinnt Maria an der Wiege, drei Engel sehen ihr auf die kunstfertige Hand, links arbeitet Josef, und kleine geflügelte Putten thun die Holzspäne in einen Tragkorb und treiben dabei ihre Späße Auch im Holzschnitt ist das Marienleben wohlgelungen. In Bezug auf die angebrachten Architekturen ist die Form nicht mit Nachdruck, etwa als Renaissance, behandelt, aber auch nicht mit Vorliebe gotisch, sie soll nur den Schauplatz für die Erzählung bereiten, nicht mehr. Dürer giebt gern, wie

alle mit feinerem Formgefühl begabten nordischen Maler, Romanisches*), so auf dem letzten, ursprünglich wohl nicht zugehörigen Blatte: „Maria von Heiligen und Engeln verehrt“ (B. 95; Fig. 145). Die Kirche ist als Schlafgemach möbliert, und außer den Engeln drängen sich noch sechs Heilige um Maria, sämtlich in großer Würde, während sich zu ihren Füßen allerlei kleiner Humor, wie auf dem eben betrachteten Blatte, regt. Wie edel ist der Gesamtausdruck, und wie völlig kommt doch jedes Einzelne zu seinem Recht sobald man zu suchen anfängt und die Formen verfolgt.



Fig. 146. Das Schweißtuch mit zwei Engeln, Kupferstich von Dürer.

Die Passion Christi, der Dürer als Künstler immer wieder neue Seiten abgewann, war ihm Herzenssache und inneres Erlebnis. Er war persönlich fromm und ein warmer Freund der neuen Lehre, wir haben noch ein Flugblatt von ihm mit dem Gekreuzigten, in Holzschnitt und mit selbstgedichteten Versen, auf Jesu Leiden (1510. B. 55), und auf eine Kohlen-

*) Diese längst bekannte Thatsache ist mit Absicht öfter hervorgehoben worden, weil sie jüngeren Forschern, nach Stellen in ihren Büchern zu urteilen, etwas neues zu sein scheint.

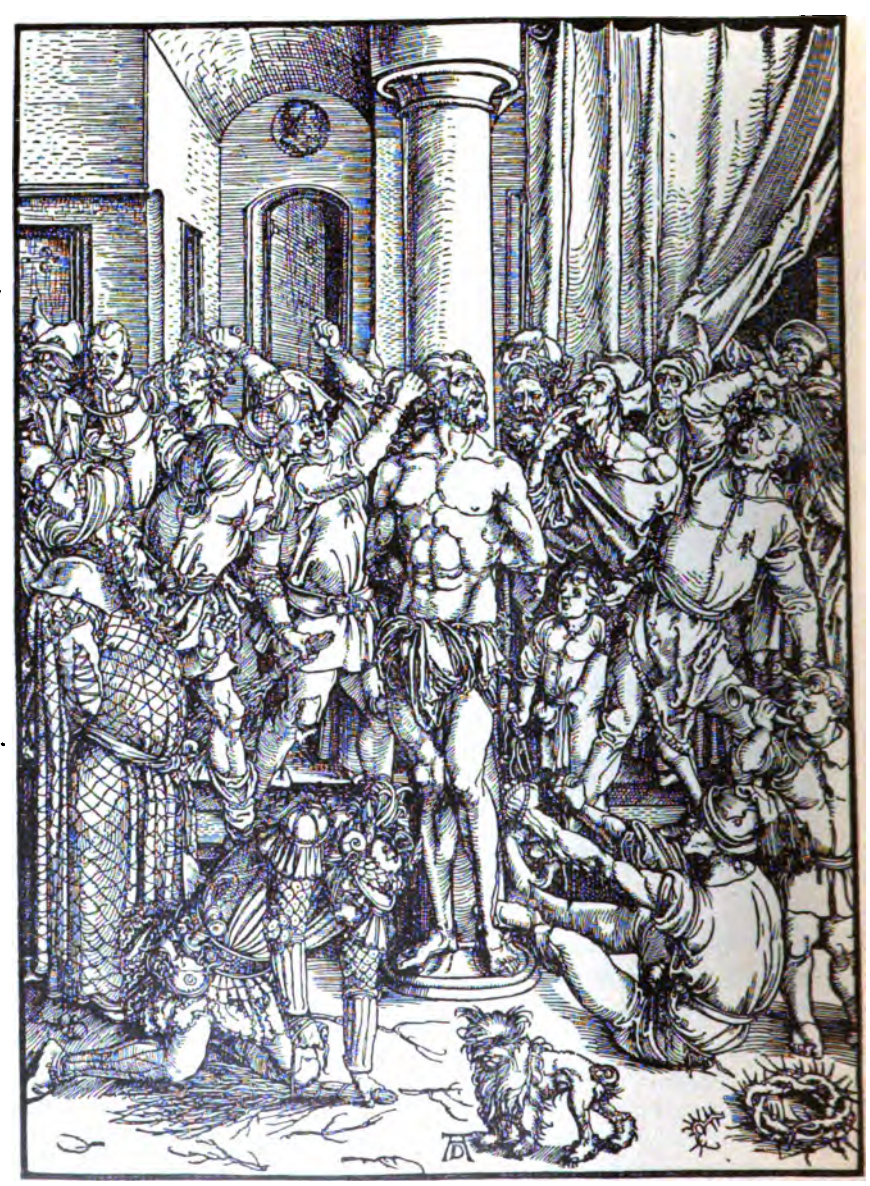


Fig. 147. Geißelung Christi. Holzschnitt von Dürer.]

zeichnung von 1503 (Britisches Museum) mit dem Kopfe des toten Heilands schrieb er: „Das Angesicht hab ich gemacht in meiner Krankheit". Wie Dürer den Deutschen eine der Handlung und den Szenen nach neue Passion gab,



Fig. 148. Geißelung Christi, Tuschzeichnung von Dürer. Albertina.

die nicht mehr übertroffen werden kann und als Quelle der Erfindung bereits Jahrhunderten abgegeben hat, so hat er auch in die deutsche Kunst einen ganz neuen Christuskopf eingeführt. Bei den Niederländern und den

älteren Deutschen beruht das Antlitz Christi auf dem herkömmlichen, ursprünglich byzantinischen Typus; gewöhnlich erhält es keinen weiteren persönlichen Wert, und selten erhebt es sich so, daß es auf figurenreicheren Bildern am meisten



Fig. 149. Christus am Ölberg. Holzschnitt von Dürer.

bedeutete. Nicht einmal Rogier van der Weyden mit seinem doch lebhaften und reichen Sentiment, erst Schongauer giebt uns bisweilen einen wirklich ergreifenden, rührenden Christuskopf. Aber seinen Christus, der der Magdalena

erscheint (Fig. 82), hat man mit Recht zu anmutig gefunden. Dürers neuer Typus ist in den Formen kräftiger als der altchristliche, und er zeigt auch noch im Ausdruck des Leidens eine ganz andere persönliche Energie. Man hat längst beachtet, daß er Züge seines eigenen Gesichtes mit dazu verwandt hat. Für sich allein, auf dem Schweißtuch, hat er das Antlitz mindestens dreimal gezeichnet, darunter einmal für das Gebetbuch Maximilians (1515), außerdem geht ein großartiger Kopf in Holzschnitt (B. Append. 26) wenigstens auf seine Erfindung zurück, — und ebenso oft hat er es gestochen: mit der Nadel, 1510, auf dem Tuch mit Veronika (B. 64), als Ätzblatt, 1516, mit einem Engel, der das Tuch hält (B. 26), am schönsten aber auf dem Kupferstich von 1513 mit zwei Engeln (B. 25; Fig. 146).



Fig. 150. Christus am Ölberg, Kupferstich von Dürer.

Die **Große Passion** hat noch mächtigere Figuren als die Apokalypse, und dabei dasselbe gewaltige Pathos und die rücksichtslos durchschlagende Zeichnung ohne die feineren, malerischen Wirkungen des Marienlebens. Von ihren 12 Blättern sind vier 1510 datiert, die anderen sind undatiert und gehen bis gegen 1500 zurück; das Titelblatt ist von 1511. Als Komposition steht am höchsten die „Kreuztragung" mit dem in die Knie gesunkenen Christus aus Schongauers Kupferstich, am wildesten geht es bei der „Geißelung" her (Fig. 147). Die

Holzschneider haben manche Blätter entstellt. Als der Künstler dies markige, auf das Volk mit seinen gröberen Nerven berechnete Bilderwerk aufs neue drucken ließ, hatte sein persönlicher Geschmack längst eine andere Auffassung des Gegenstandes gefunden, mit weniger Figuren und gemäßigterer Empfindung, — vielleicht hatte Adam Krafts tieftraurige, aber milde „Beweinung Christi" (Fig. 107) auf ihn Eindruck gemacht — und mit einem höheren Stilgefühl in Figuren und Beiwerk: die Grüne Passion von 1504, 12 Zeichnungen mit Feder und Pinsel in Helldunkel auf grünem Papier (Albertina). Diese Blätter stehen technisch dem Kupferstich näher als dem Holzschnitt, sie sind jedoch nie durch den Druck veröffentlicht worden. Die meisten Szenen sind gegen die Große Passion stark geändert, wie die „Geißelung" (Fig. 148) mit dem im Pathos ganz ermäßigten Christus und nur noch fünf anderen Figuren, mit ihren antikisierenden romanischen Bauformen, in denen sich Dürer um diese Zeit eine der Renaissance entsprechenden Ersatz für das Gotische sucht. Am wenigsten geändert ist die „Kreuztragung", ganz neu die „Kreuzabnahme" tief im Ausdruck und unübertrefflich in den fein abgewogenen Verhältnissen. Sie könnte Rubens vorgeschwebt haben, als er sein berühmtes Bild in Antwerpen malte. Zu vielen dieser Szenen giebt es sorgfältige Federzeichnungen, eine besonders schöne mit der Kreuzabnahme in den Uffizien.

Einige Jahre später begann Dürer eine dritte Passion zu entwerfen, in kleinem Format, durchweg mit wenigen, enger zusammengedrängten Figuren, einige Blätter sind 1509 und 1510 datiert, das Ganze erschien 1511 in 37 Blättern, umfangreicher in der Erzählung, vom „Sündenfall" bis zum Jüngsten Gericht. Die „Kleine" Passion in Holzschnitt ist ein bescheidenes, volkstümliches Andachtbüchlein, zu dessen Charakterisierung zwei Blätter von ganz verschiedener Tonempfindung dienen mögen. Zunächst das „Gebet am Ölberg". In der Großen Passion streckt Jesus ganz zusammengesunken die Hände abwehrend dem Kelche entgegen. Auf einem anderen einzelnen Holzschnitt (B. 54) ist der Ausdruck bis zur Verzweiflung gesteigert: Christus liegt mit ausgebreiteten Armen hingestreckt, das Antlitz zum Boden gewandt. In der Kleinen Passion giebt uns Dürer statt dessen ein ganz gedämpftes Bild stiller Ergebung (Fig. 149). Zweimal ist er dann noch in Handzeichnungen der Auffassung des lauten Schmerzes weiter nachgegangen, und in der gleich zu besprechenden Kupferstichpassion stellt er den Heiland schreiend mit ausgebreiteten Armen dar (Fig. 150). Das ist wohl der höchste Ton des schmerzvollen Pathos, den er jemals gegeben hat! — Das zweite Blatt der Kleinen Passion, das hier abgebildet wird (Fig. 151), „Christus als

Gärtner" bei untergehender Sonne, hat bei dieser äußersten Beschränkung der Landschaft etwas so trauliches, warmes und anheimelndes in seinem ganzen



Fig. 151. Christus als Gärtner, Holzschnitt von Dürer.

Charakter, daß es neben jeder anspruchsvolleren Darstellung des Gegenstandes als Erfindung seinen Platz behaupten wird.

Der Holzschnitt ergab Dürer in den Umrissen klare Formen und eine hinlänglich deutliche Gruppierung der einzelnen Figuren, in der Innenzeichnung aber nur einen unvollkommenen Ersatz für die Modellierung mit farbig

wirkendem Schatten und Licht, weil sich in dieser Technik die Schatten damals noch nicht genügend abstufen ließen. Der Kupferstich mit seinen feineren Strichlagen kommt dem gemalten Bilde näher, er ermöglicht Modellierung in Halbtönen, dringt mit seiner Zeichnung noch in die tiefsten Schatten und kann psychologische Feinheiten ganz anders, als der Holzschnitt, und bis zu einem gewissen Grade auch Farbenstimmungen ausdrücken. Der Kupferstich ist für Dürer recht eigentlich das Feld seiner Versuche, seiner Entdeckungen und neuen Methoden. — In den Jahren 1507 bis 1512 bearbeitete er die „Passion in Kupfer“, im ganzen 16 kleine Blätter, die meisten sind 1512 datiert; das letzte: Heilung der Kranken durch Petrus und Paulus, giebt keinen inhaltlichen Abschluß, das Ganze ist also unvollendet geblieben. Die Darstellung beschränkt sich hier auf das Nötigste an Figuren und giebt dafür das Einzelne in aller nur erreichbaren Schärfe und in der feinsten, malenden Ausführung, in Ausdruck und Stil einer vollendeten Miniaturmalerei vergleichbar und ganz verschieden von den Absichten und Wirkungen der Holzschneidetechnik. Was Dürer an Feinheit der Ausführung zu leisten vermochte, zeigt er beispielsweise in einem nun verlorenen runden Goldplättchen von 37 Millimeter Duchmesser, mit dem Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria als Degenknopf oder Hutagraffe für Kaiser Max bestimmt, von dem sich einige Abdrücke erhalten haben. Aber die allzufeine Technik, wie sie bei „Adam und Eva“, „Weihnachten“ und sonst, insonderheit aber auch bei der „Passion in Kupfer“ angewandt worden ist, war nicht zweckmäßig, weil sie zu wenige gute Abdrücke ergab. Darum wandte sich Dürer bald wieder anderen Manieren zu. Zwischen 1510 und 1518 machte er eine Reihe von Versuchen zunächst mit der „kalten“ Schneidenadel, dann im Ätzen und Radieren auf eisernen Platten. In der Zwischenzeit entstanden seine drei besten Madonnen in Kupfer: „mit der Birne“ (1511), „am Baume“ (1513) „an der Mauer“ (1514). Namentlich die zwei ersten, einander im Typus sehr ähnlichen sind in den Linien rein und in der Wirkung der Stechweise glanzvoll, leuchtend wie schimmerndes Metall. Die Madonna am Baume (Fig. 152) drückt ihr Kind an sich in der Weise wie Raffaels Madonna Tempi (I. Fig. 289).

Aber der hohen Vollkommenheit, die wir an der Technik bewundern, entspricht kein ähnlich tiefer seelischer Gehalt, und vor allem fehlt das allgemein Gefällige, der erste, leichte Zugang zu der Schönheit der Madonna eines Lionardo oder Raffael. Dürers Marien ziehen uns immer mehr an, wenn sie Teile einer komponierten Gruppe, z. B. der Sippe oder einer biblischen Erzählung bilden, als wenn sie allein vorkommen, und die naive,

freundliche Anmut der frühen „Madonna mit dem Vogel“ (Fig. 128) hat er in keiner seiner vielen später geschnittenen und gestochenen Einzelmadonnen wieder erreicht. Mit den gemalten ging es uns ja ebenso. Wohl aber kann



Fig. 152. Madonna am Baume, Kupferstich von Dürer.

uns Dürer durch wirklich gelungene Kompositionen in der Art des letzten Blattes des Marienlebens (Fig. 145) auch später noch erfreuen: „Maria von vielen Engeln verehrt“, großer Holzschnitt von 1518 (B. 101). Für jene Schwäche müssen wir uns an den Vorzügen seiner großen Sammelwerke, der Passionen und des Marienlebens, schadlos halten



Fig. 153. Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich von Dürer.

Das Alte Testament, dem Holbein so manches echte Historienbild abgewann, hatte für Dürer keine innere Anziehung. Ebensowenig das Leben der Heiligen; die legendarische Geschichte, die ihn nicht interessierte, ließ er weg und nahm sich die einzelnen Figuren, um daraus etwas ganz neues zu machen. Seine Eustachius, Antonius, Hieronymus u. s. w. sind ihm nur Anlaß zu zeigen, was er alles im Kupferstich ausdrücken kann.

Drei berühmte nicht biblische Kupferstiche seiner Meisterjahre: „Ritter, Tod und Teufel" von 1513 (Fig. 153) sowie die „Melancholie" und der „Hieronymus im Gehäus" von 1514 (Fig. 154 u. 155) — bilden bei etwa gleichem Format eine eigene Gruppe durch ihre vollendete Technik und einen tieferen Gedankeninhalt, der von jeher zur Erklärung gereizt hat. Man hat sie als Darstellungen der Temperamente oder der Kardinaltugenden deuten wollen. Wir erkennen nur noch persönliche Stimmungen, die mit gewissen in der Zeit liegenden Anregungen zusammenhängen. Der verschiedene technische Ausdruck entspricht durchaus den Stimmungen: in spiegelblanker Rüstung reitet der mutige Ritter durch die Waldschlucht mit ihren scharf gegen die klare Luft absetzenden Umrissen, in lauter Dämmerschein sitzt die Melancholie, und warmes Sonnenlicht fällt durch die Butzenscheiben in das Studierzimmer des Hieronymus. Die Melancholie und der Hieronymus haben in ihrer Art etwas von Gegenstücken an sich. Dort grübelt ein trübe in die Weite starrendes Weib, geflügelt und doch ohne Schwungkraft, in eine Ecke gedrückt, von allen möglichen Veranstaltungen gelehrter Thätigkeit umgeben, von Zeichen, die etwas bedeuten sollen, einem Regenbogen, einem Kometen, einer Fledermaus mit dem Titelblatt. Hier sitzt der Heilige im behaglichen Zimmer unter seinen friedlich ruhenden Tieren und studiert mit sichtlichem Vergnügen und auch einigem Erfolg. Er kann wohl das Glück der Gottseligkeit auf Erden ausdrücken und das erlaubte, gottgefällige Forschen und Arbeiten versinnlichen, während die Melancholie die Thorheit des unnützen Grübelns vor Augen stellen mag.

Der Reitersmann, der, obwohl ihm der Tod sein Stundenglas vorhält, und der Teufel ihn anpackt, unbeirrt mit höhnischer Miene seines Weges reitet, ist doch etwas ganz anderes, als ein Totentanzmotiv, dergleichen ja auch Dürer beschäftigt hat. Auf einem frühen Kupferstiche, wo noch in altertümlicher Weise ganz unvermittelt zarte Schatten innerhalb derber Umrißlinien stehen: „Der Spaziergang" (B. 94; Fig. 156) beobachtet der Tod hinter einem Baum ein lustwandelndes Paar, auf einem anderen, dem „Wappen des Todes" von 1503 küßt er als wohlgebauter Mann ein



Fig. 154. Die Melancholie, Kupferstich von Dürer.

blühendes Weib, und ganz ohne jeden Humor, grausig und sachlich, reitet er auf einer Kreidezeichnung von 1505 (Britisches Museum; Fig. 157) dahin

auf seinem elenden Gaul, ermüdet und vornübergebeugt, als käme er von der Arbeit. Aber dem Ritter des Kupferstiches kann eben dieser Tod gerade



Fig. 155. Der h. Hieronymus im Gehäus, Kupferstich von Dürer.

nichts anhaben, das ist Dürers tieferer Gedanke, bei dessen Einkleidung ihm Erasmus Büchlein vom christlichen Soldaten zu Hilfe gekommen sein mag. Vielleicht hat auch Dürer persönlich viele Todesgedanken gehabt im Angesicht der kränkelnden Mutter, deren Tod im folgenden Jahre ihn so sehr ergriff. —



Fig. 156. Der Spaziergang. Kupferstich von Dürer.

Er nahm also ältere Zeichnungen, z. B. einen Reiter von 1498 (Albertina) vor, namentlich aber Studien von Pferden (Uffizien und Ambrosiana), mit denen er sich seit seinem Kupferstich Eustachius vielfach beschäftigt hatte (die Kupferstiche das große und das kleine Pferd von 1505, der heilige Georg zu Pferde von 1508) und entwarf darnach seinen christlichen Ritter. Sieht man das Pferd genau an (Kopf, Schenkel), so wird klar, daß auch Verrocchio (Denkmal Colleonis, Venedig) Dürern mit zum Vorbild gedient hat, wenn-



Fig. 157. König Tod, Kreidezeichnung von Dürer. Britisches Museum.

gleich die Beinstellung geändert ist*). Man sieht, daß ihm dieses formale

*) Verrocchios wie auch Donatellos (in Padua) Pferde setzen, obwohl sie ausschreiten, beide Hinterhufe platt auf den Boden, Dürer hat das rechte Hinterbein seines Pferdes erst nachträglich, wie man aus den Spuren einer älteren Vorzeichnung sieht, gehoben. Dafür weicht er aber in der Entsprechung der ausschreitenden Beine von den beiden Italienern ab. Dies ist der Sachverhalt — nicht für Pferdeliebhaber, sondern weil man in neuerer Zeit, nachdem sich der Blick für die Gangart der Pferde durch die Augenblicksphotographie geschärft hat, bei Reiterdenkmälern oft auf diese alten Beispiele zu sprechen gekommen ist.

Problem des Pferdes bei seinem ernsten Gegenstande von höchster Wichtigkeit war. Und nun gewinne man den Eindruck, den er beabsichtigt hat: wenn diese Schlucht durchritten ist, so ist die Gefahr vorbei, von oben leuchtet schon die Nürnberger Veste herüber, ideal abgekürzt, ein bei Dürer beliebter Hintergrund*). Die Ausführung des Einzelnen, z. B. im Vordergrund ist bewundernswert, und in der anziehenden, zum Nachdenken einladenden Wirkung wird das Blatt nur noch von dem Hieronymus übertroffen.

Die nun folgenden Jahre bis zu Dürers niederländischer Reise sind hauptsächlich durch seine Arbeiten für den Kaiser Maximilian ausgefüllt. Der Kaiser hatte außer seinen Neigungen für humanistische und volkstümliche Litteratur auch ein lebhaftes Interesse für Werke der Kunst, denen er freilich ihre Richtung nach seinen eigenen Gedanken auf das genaueste vorschrieb. Großen Aufwand konnte er nicht machen, das kostbarste Werk, das er ausführen ließ, war sein Grabmal in Innsbruck (S. 181) — so bleibt ihm wenigstens der Ruhm, die Augsburger und Nürnberger Maler zu umfänglichen Leistungen in der Zeichenkunst veranlaßt zu haben, wenn auch die vorgeschriebene Einkleidung vielfach wunderlich genug war. Er sah sein eigenes Leben und die Gestalten seiner hohen Vorfahren gern im allegorisierenden Schimmer einer mythologischen Romantik. Als „Theuerdank" bestand er die Fährnisse einer abenteuerlichen Brautfahrt, als „Weißkönig" vollbrachte er Staatsakte und Kriege; beide Bücher wurden mit Holzschnitten illustriert, die Zeichnungen lieferte hier Burgkmair, dort Dürers Schüler Schäufelein. Zu seinem „Triumph", dem großartigsten Holzschnittwerke, das jemals geschnitten und gedruckt worden ist, zog er eine ganze Reihe von Künstlern heran, darunter auch Dürer. Vorher aber, 1514, erteilte er diesem und einigen anderen einen Auftrag, durch den die deutsche Kunst um ein in seiner Art einziges kleines Kunstwerk reicher geworden ist, das Gebetbuch Maximilians. Den in Augsburg auf Pergament gedruckten Text hatten die Künstler am Rande mit Federzeichnungen zu schmücken: 3 Blätter tragen Burgkmairs, je 8 Baldungs und Altdorfers, 23 Hans Dürers und 19 ein unbekanntes Monogramm M. A. (diese alle in Besançon),

*) S. 207. Zuletzt hat er ihn benutzt auf einem kleinen Kupferstich von 1519, der an Zartheit und Duft zu seinen allerbesten gehört: der Einsiedler Antonius außen vor den Thoren der Stadt (B. 58; Fig. 158). Das war kurz vor der niederländischen Reise, die andere Aufgaben brachte. Von den späteren Kupferstichen stehen nur noch die Bildnisse auf der gleichen Höhe.

45 Blätter hat allein Dürer illustriert, 8 Lucas Cranach (München, Staatsbibliothek). Kein anderer Künstler hatte Dürers Phantasie, die gleich uner-

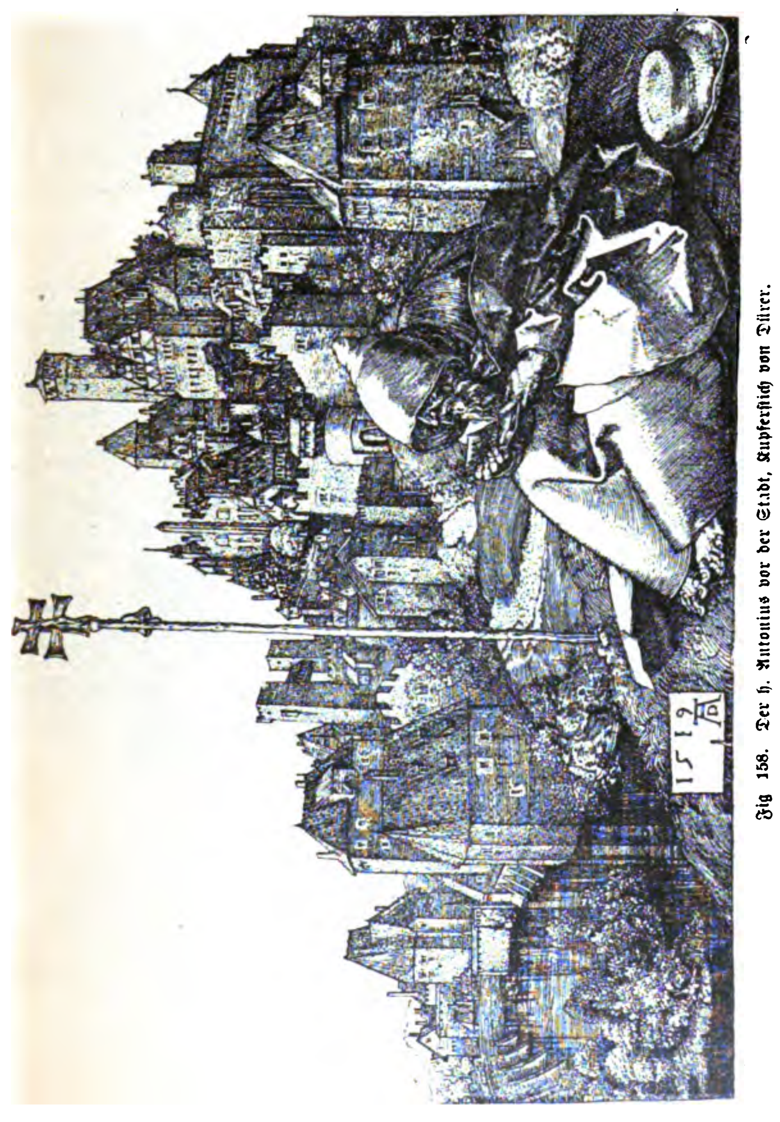


Fig 158. Der h. Antonius vor der Stadt, Kupferstich von Dürer.

schöpfliche in der Sacherfindung und in einer ganz neuen Ornamentation. Neben den Gebeten sind die einzelnen Heiligen, neben den Betrachtungen die

Gegenstände ihres Inhaltes dargestellt, aber nicht immer ernst und sachlich, sondern auch in heiteren Anspielungen, in Scherzen und leisem, gutmütigem Spott. Wir suchen uns dafür einige allerliebste Beispiele: den Fuchs, der den Hühnern aufspielt (Führe uns nicht in Versuchung), die kräftig dreinblasenden Dorfmusikanten (Singet dem Herrn ein neues Lied; Fig. 159), die Jungfrau Maria im Ährenkleide, die ihr Loblied aus dem Munde eines zur Laute singenden Engels (Fig. 160) anhört, und zu dem „Herr Gott, dich loben wir“ das segnende Christkind, vor dem ein Engel sein Kleid auf den Weg breitet (Fig. 161). Die ältere, herkömmliche Miniatur war farbig, diese



Fig. 159. Musikanten. Randzeichnung Dürers zum Gebetbuch Maximilians.

Buchillustration hingegen wirkt nur durch ihre kalligraphischen Züge. Das Ornament, nicht gotisch und nicht antikisierend wie die Groteske der italienischen Renaissance, ergeht sich im Anschluß an alte nordische Verzierungsweisen in Linien, Bändern und Ranken, aber ein modernes Naturgefühl durchzieht die alten Formen und belebt sie mit Blättern und Früchten, mit köstlich gezeichneten Kriechtieren, schwirrenden Insekten und großen Vögeln, die sich zwischen den Schnörkeln, Verzierungen und Masken niedergelassen haben. Noch mehr als das einzelne Figürliche wird man diesen geistreichen, sicheren Stil der Ornamente bewundern. Man hat das Gebetbuch Maximilians oft mit den Loggien des Vatikans verglichen. In Italien dekoriert man Paläste, in Deutschland zeichnet man Buchleisten. Dort ist die Pracht größer,

aber hier ist die Kunst wahrlich nicht geringer. Dürers erfindender Geist hat den alten, historischen Verzierungsweisen eine neue hinzugefügt, die gerade in unserer Zeit, wo man soviel von neuen Stilen spricht, erneute Beachtung verdient.

Für seinen „Triumph“ hatte der Kaiser verschiedene gelehrte Ratgeber in seiner Umgebung, und in den Städten, wo er arbeiten ließ, seine Korrespondenten, in Augsburg Konrad Peutinger, in Nürnberg Melchior Pfintzing, den Probst von S. Sebald, und Dürers Freund Wilibald Pirkheimer. Der „Triumph“ besteht aus dem „Triumphzuge“ und der „Ehrenpforte“, in die er einziehen soll. Mit dem Entwurf der Ehrenpforte für den Holzschnitt nach einem genau vorgeschriebenen Plane wurde wohl schon 1512 Dürer betraut. Aus dem antiken Triumphbogen, den er liefern sollte, wurde bei ihm der Aufriß eines deutschen Giebelhauses mit Kuppeln in der Mitte und Rundtürmen an den Seiten. Die Pforten stehen dem Durchzug offen, und über die Wandflächen ziehen sich Bilder hin und Ornamente, Embleme und Spruchbänder. Die Überfülle des verlangten Materials ist von Dürer in einem ungemein sicheren und großen Stil bezwungen worden. Schon 1515 wurde das Werk in der Hauptsache vollendet und in Nürnberg gedruckt: aus 92 Holzstöcken (Wien, Staatsbibliothek) setzt sich ein Blatt von fast hundert Quadratfuß zusammen.



Fig 160. Aus den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Maximilians.

Für den „Triumphzug“, die Prunkwagen, Reiterzüge und Fußvölker aller Art, die auf die Ehrenpforte zu ziehen, ließ der Kaiser außer einem schriftlichen Plan alles Einzelne in Miniaturmalerei auf Pergamentblättern durch Buchmaler oder Illuministen ausführen. Darnach sollten sich die Maler in ihren Zeichnungen für den Holzschnitt richten. Früher schrieb man

den ganzen Triumphzug dem Augsburger Burgkmair zu, der dem Kaiser auch die Vorfahren seines Hauses und ihre Heiligen für besondere Holzschnitte liefern mußte, aber ihm kommen nur 66 von den im ganzen 134 Blättern zu, ein Teil gehört Dürer und ist auch nicht in Augsburg, sondern in Nürnberg gedruckt worden. Man wußte lange, z. B. aus einer Korrespondenz des Kaisers mit Pfinzing und Pirkheimer aus dem Jahre 1518, daß Dürer nicht nur einen bestimmten Triumphwagen mit dem Kaiser und den andern Mitgliedern seiner Familie gezeichnet hatte, sondern auch manche andere Bestandteile des Triumphzuges. Darnach hat man etwa 24 Blätter der Folge nach ihrem Stil als Dürerisch erkannt, darunter tiefe Erfindungen, wie die trauernde Venezia (Nr. 89) und die aufrechtstehende Mutter mit zwei Säuglingen



Fig. 161. Christuskind auf dem Esel. Randzeichnung Dürers zum Gebetbuch Maximilians.

(Nr. 93). Jenen großen Triumphwagen des Kaisers aber, zu dem wir hier einen frühen, ersten Entwurf in einer Federzeichnung der Albertina geben (Fig. 162), ließ Dürer zuerst 1522 in Nürnberg drucken. — In formeller Hinsicht haben diese Zeichnungen für Maximilian die Bedeutung, daß sie uns zeigen, wie Dürer die Renaissance auffaßte, die er hier oft absichtlich, wie in keiner andern Arbeit, auszudrücken bestrebt war. Es wurde ihm nicht so leicht, wie den Augsburgern, Burgkmair und dem ebenfalls schon jetzt mit seinen Entwürfen für die Baseler Buchdrucker hervortretenden jüngeren Holbein! Das ganze Werk wurde erst nach des Kaisers Tode auf Veranlassung König Ferdinands, der die Holzstöcke einfordern und sammeln ließ (Wien, Staatsbibliothek), vollendet. Dürers Lohn war nicht groß, hundert Gulden rheinisch, die er alljährlich bis an seinen Tod bezog, und eine Anweisung auf ein Guthaben des Kaisers von 200 Gulden in Nürnberg, die er niemals ausgezahlt bekam. Er hatte gern für seinen Kaiser gearbeitet, denn er liebte

ihn persönlich, den „teuer Fürst“, wie er ihn auf dem einen der beiden Holzschnittporträts von 1519 nennt (B. 153). Beide, sowie ein gleichzeitiges Ölbild (Wien) sind gleich nach des Kaisers Tode nach einer lebensvollen großen Kohlenzeichnung gemacht worden, die Dürer, als der Kaiser zum Reichstag nach Augsburg gekommen war, in einer flüchtigen Stunde am Montag nach Johannis 1518 „hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stüble“ von ihm entwerfen konnte (Albertina; Fig. 163). Wir bewundern den sprechenden Ausdruck auf dieser schnell gezeichneten Skizze des Kaisers. Seine Tochter aber, die Regentin der Niederlande, Margareta, muß gegenüber solcher Naturwahrheit ein gelindes Entsetzen empfunden haben, denn als Dürer ihr 1521 in Mecheln ein gemaltes Bildnis ihres Vaters zum Geschenk überreichen wollte, nahm er es lieber wieder mit, solches Mißfallen hatte sie daran. Ihr Hofmaler war ein niederländischer Manierist, Bernaert van Orley.

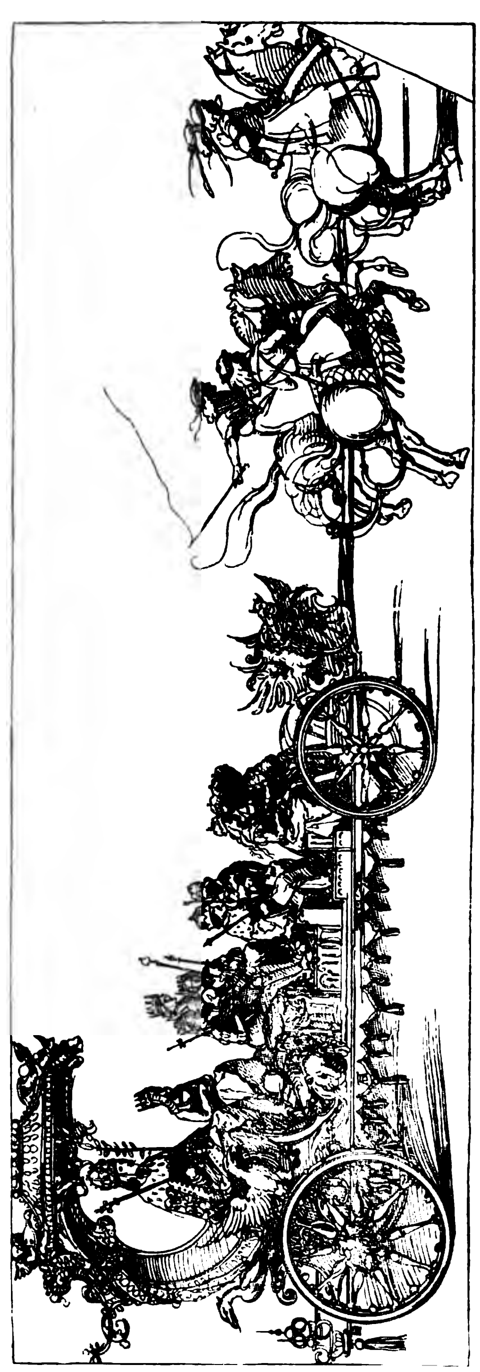


Fig. 162. Triumphwagen, Federzeichnung von Dürer. Albertina.

[illegible] Dürer im Juli 1520 mit seiner Frau und einer Magd zur Reise [illegible]lande aufbrach, nahm er einen großen Vorrat seiner Holz- [illegible] und Kupferstiche mit, zu Geschenken und um Handel damit zu treiben. [illegible] ein Jahr später von Brüssel aus die Heimreise antrat, hatte [illegible] gemacht und ungeheuer viel gesehen und gelernt. Ganz [illegible] als früher in Venedig, war er als angesehener Künstler gefeiert



Fig. 163. Kaiser Maximilian, Kohlenzeichnung von Dürer. Albertina.

worden, überall bei den großen Kaufleuten, bei Würdenträgern und Künstlern war er gastlich aufgenommen, und Feste waren ihm zu Ehren gegeben worden. Zweierlei machte auf ihn vor allem andern Eindruck, der große Zug des Lebens in diesen reichen Städten, den älteren Gent und Brügge, in der Hauptstadt Brüssel und in dem gerade damals aufblühenden Antwerpen, sodann das hohe Ansehen und die vielseitige Förderung, deren sich seine Kunstgenossen dort in den Niederlanden erfreuten. In Brüssel lernte er

Bernaert van Orley kennen, dessen gezierter, ganz mit den Formen der italienischen Renaissance verwachsener Stil nicht der seine war, von dem er aber in der flüssigen und gewandten Art des Malens nur lernen konnte. Mehr noch mußte er in Antwerpen den originellen und kräftigen Quinten Massys bewundern, und zu dem liebenswürdigen Patenier, dessen fein gemalte, duftige Landschaftshintergründe ihn besonders anzogen, fand er schnell ein auf gegenseitiger Wertschätzung beruhendes Verhältnis. Auch Lukas van Leyden, sein Nachahmer und späterer Nebenbuhler, lud ihn in Antwerpen zu Gaste, und vor allem konnte er dort dem weltberühmten Erasmus nahe treten. Nicht minder aber suchte er die großen Werke der verstorbenen Meister auf, der Brüder van Eyck und Rogiers van der Weyden, — merkwürdigerweise erwähnt er Memling in seinem Tagebuche nicht — und die besondere Art der niederländischen Architektur verfolgte er an Kirchen und Profangebäuden mit offenem Blick.

Sein Gesichtskreis hatte sich also in diesem einen Jahre ungemein erweitert, und unter den neuen Anregungen sehen wir bald seine Kunst eine ganz neue Richtung nehmen. Sie zeigt jetzt nach der niederländischen Reise, gegen früher gehalten, ein anderes, einfacheres Gesicht. Die Zeit der sich drängenden, einander im Wege stehenden und oftmals nicht zu klarem Ausdruck gekommenen Erfindungen ist vorüber, einfachere Gegenstände in schlichter, aber voller Naturwahrheit haben sie abgelöst. In einem Entwurfe zu der Vorrede eines niemals geschriebenen Werkes: Eine Speis der Malerknaben, etwa um 1512 oder 1513, sagt er: „Ach, wie oft seh ich große Kunst und gute Dinge im Schlaf, desgleichen mir wachend nicht fürkommt, aber so ich erwache, so verliert mirs das Gedächtnis.“ Neben dem mathematischen Zuge, der bei Dürer so wesentlich ist und der auf klare Rechenschaft dringt, finden wir ja diesen Hang zum Grübeln und Träumen, die Quelle seiner vielen und absonderlichen Gestaltungen. Gegen Ende seines Lebens hat er dann Äußerungen der Selbstkritik gegenüber Melanchthon gethan, die dieser uns berichtet, und aus denen eine Wandlung seiner Kunstanschauungen deutlich hervorgeht. In seiner Jugend hätte er sich an der Darstellung ungeheuerlicher und ungewohnter Gestalten gefreut und bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Dann aber, im Alter und aus der Ferne der Zeit, hätte er sich seiner früheren Bilder geschämt und sie kaum ohne großen Schmerz ansehen können; er bemühe sich nun, der Natur treu nachzufolgen, aber die Erfahrung lehre ihn, wie schwer das sei. Auf diesem Wege zur Natur hat ihn seine nieder-

ländische Reise ein gutes Stück weiter gebracht. Wir haben ja bereits mehrfach gesehen, wir er auch schon früher in der Zeit der Gesichte und Erfindungen gelegentlich den einfachsten Gegenständen seine volle Aufmerksamkeit zuwandte und sich nicht genug thun konnte in der sorgfältigsten, ausführenden Nachahmung. Neben seinen vielen anderen Gaben hat er auch ein Stück vom Naturforscher in sich. Mit besonderer Liebe zeichnet er Pferde und Hunde, auch Löwen und Vögel; für das Rindvieh scheint er weniger Interesse gehabt zu haben. Im Britischen Museum befindet sich die vortreffliche Zeichnung eines Walroßkopfes. Im Jahre 1513 läßt er sich von einem Freunde aus Lissabon die Zeichnung eines lebendigen Nashorns schicken, das der König von Portugal gerade aus Indien zum Geschenk erhalten hatte, und darnach macht er seinen berühmten Holzschnitt von 1515, der zahlreiche Auflagen erlebt hat. Auf seiner niederländischen Reise unternimmt er mit Lebensgefahr einen mehrtägigen Abstecher an die Küste, wo die See einen toten Walfisch angespült haben sollte, in Brüssel zeichnet er den riesigen Knochen eines vorweltlichen Tieres in sein Tagebuch, und in dem dortigen Königspalast bewundert er an einer eben aus Mexiko angekommenen Sammlung ethnographischer Gegenstände die „subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen" und hat „all sein Lebtag nichts gesehen, das sein Herz so sehr erfreut hätte". Solche Züge sind gewiß wichtig für den Maler der Madonnen und der biblischen Bilderfolgen!

Der Weg zur Natur führt nun Dürer zum Porträt. Für das Bildnis hat er ja schon frühe Sinn und Begabung gezeigt, und ausdrücklich erkennt er in einer Aufzeichnung von 1513 für die Kunst der Malerei neben der Anwendung im Dienst der Kirche nur noch die zweite Aufgabe an, daß sie „die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben behält", — aber zu dem großen, weltgeschichtlichen Porträtmaler ist er doch erst nach seiner niederländischen Reise geworden. Dort verpflichtete er sich seine neuen Freunde durch viele kleine Beweise seiner kunstvollen Erfindung. Vorzugsweise machte er Bildnisse, in Farben oder mit Kohle, für seinen eigenen Gebrauch auch mit Feder oder Stift; viele davon haben sich erhalten, manche mit Notizen, die auf die Absicht späterer Verwendung hindeuten.

Den Zugang zu Dürers gemalten Bildnissen und das richtige Gesichtsfeld gewinnen wir erst durch die in Kupfer gestochenen. Es sind im ganzen nur sechs, sämtlich Meisterwerke, denn Dürer ist der Begründer des künstlerischen Porträtstiches, und alle gehören dieser späteren Zeit an. Gemeinsam beiden Klassen von Bildnissen und für des Künstlers Absichten be-

zeichnend ist es schon, daß er nur einen ganz kurzen Brustabschnitt giebt, niemals ein Kniestück, also nur auf den Kopf kommt es ihm an, selten zeigt



Fig. 164. Pirkheimer, Kupferstich von Dürer.

er eine Hand, wie auf den beiden gemalten Porträts von 1521 (Dresden und Madrid) und bei dem schreibenden Erasmus des Kupferstiches, der erst

nachträglich komponiert ist. Der älteste Porträtstich, 1519, stellt den Kardinal von Mainz, Albrecht von Brandenburg, im einfachen Hauskleide ganz von vorn dar, ein späterer von 1523 denselben etwas größer und im Profil.



Fig. 165. Bernaert van Orley, von Dürer. Dresden.

Es folgen 1524 zwei sehr ähnliche Prachtstücke, zwischen denen die Entscheidung schwer wäre: Friedrich der Weise im Hut, von vorn, und Wilibald Pirkheimer (Fig. 164) barhäuptig in dreiviertel Profil, kluge Menschen, der eine warmherzig und thatkräftig, der andere cholerisch und vielgeschäftig, die Köpfe sind klar modelliert und scharf bis ins Einzelste, beide Männer sind

in der Pelzschaube dargestellt, zwischen deren Besatz ein kurzes Stück Untergewand sichtbar wird. Endlich 1526 Melanchthon im Profil, ganz realistisch und ungeschmeichelt, mit aufgerissenem Auge und einem vielsagenden Lächeln unter dem ungepflegten Schnauzbart, — und Erasmus von Rotterdam. Diesen hatte Dürer bereits 1520 in Antwerpen zweimal gezeichnet, aber zu der Ausführung ließ er sich lange drängen, endlich stellte er ihn dar schreibend an einem Pulte und von der Seite gesehen (die Stellung hatte schon Holbein 1523 für den nicht anspruchslosen großen Gelehrten gewählt, Quinten Massys hatte sie in einem nicht mehr vorhandenen Bilde von 1517 erfunden, eins dieser Bildnisse muß Dürer gesehen haben) mit zierlich ausgeführtem Beiwerk, verschiedenen Büchern und einer Blumenvase. Der Stich ist größer als die anderen, und die Figur tief hinuntergeführt. Der vorzüglich wirkende genrebildartige Ausdruck, der lichte, freundliche Glanz, der auf dem Ganzen ruht, und die vollendete Ausführung geben diesem Kupferstich einen besonderen Platz. Als Porträt ist er am wenigsten bedeutend.

Die gemalten Bildnisse, etwas unter Lebensgröße, haben alle die einfache Haltung der Kupferstiche und die Richtung nach links, als ob unser Pirkheimer ihr Vorbild gewesen wäre, sie haben in der Hauptsache schwarze Kleidung, deren Hauptstück die stattliche Pelzschaube ist, und daneben etwas Braun und Weiß, keinerlei Bunt; nur das Dresdener Bild, der Maler Bernaert van Orley (1521; Fig. 165) hat einen roten Hintergrund. Dieses ist als Ganzes am wenigsten vorteilhaft bei den Zügen des Dargestellten und den blonden Haaren; Dürer gelingen ausgearbeitete Gesichter immer besser. Die ungünstig wirkende Farbe hat etwas niederländisches. — Das andere Bildnis von 1521, das schönste unter allen Dürerschen, ist ein durch das Gleichgewicht geistiger Auffassung und technischer Vollendung ausgezeichnetes Werk (Fig. 166). Es soll Hans Imhof vorstellen, den Sohn des Hans, der Adam Krafts Sakramenthäuschen gestiftet hatte, den Vater des Hans, der 1515 Wilibald Pirkheimers Tochter Felicitas heiratete. Bei dem Erstgeborenen aus dieser Ehe, Hieronymus, stand Dürer Gevatter, er hatte also das größte persönliche Interesse, das damalige Haupt des Hauses, mit dem ihn inzwischen viele geschäftliche Beziehungen enger verbunden hatten, mit dem ganzen Aufwand seiner Kunst darzustellen. Über das Bild der Seele und den Charakter des Mannes, der in diesen Zügen liegt, ist kein Wort zu sagen nötig. Vergleicht man aber das Gemälde in der Ausarbeitung des Gesichtes und der Behandlung des Haares und des Pelzwerkes mit den Kupferstichen Friedrichs des Weisen und Pirkheimers, so sieht

man genau, wie weit der Kupferstecher als Maler gehen konnte, ohne daß ihm die alte Gewöhnung der anderen Technik zum Nachteil wurde. — Diese



Fig. 166. Hans Imhof (?), von Dürer. Madrid.

Grenze ist bei dem Hieronymus Holzschuher von 1526 (Berlin; Fig. 167) schon ein wenig überschritten. Der siebenundfünfzigjährige Weißbart mit der rosigen, in zarten grauen Schatten abgetönten Gesichtsfarbe und den hell-

blauen, klugen, beinahe schelmisch zur Seite aus dem Bilde blickenden Augen*) ist ja sichtlich von einer großen äußerlichen und inneren Naturwahrheit, und im einzelnen ist wohl niemals etwas vollkommener gemalt worden, als die sorgfältig gedeckte Haut und das Pelzwerk und das Haar und der Bart und die sich in



Fig. 167. Hieronymus Holzschuher, von Dürer. Berlin.

den Pupillen der Augen spiegelnden Fensterkreuze. Aber das sind zum Teil eben Kunststücke des Kupferstechers — man vergleiche die Stiche Friedrichs

*) Ähnliche Blickrichtung hat schon der Oswald Krell (Fig. 132), bei den anderen geht der Blick mit der Richtung der Gestalt.

den ganzen Triumphzug dem Augsburger Burgkmair zu, der dem Kaiser auch die Vorfahren seines Hauses und ihre Heiligen für besondere Holzschnitte liefern mußte, aber ihm kommen nur 66 von den im ganzen 134 Blättern zu, ein Teil gehört Dürer und ist auch nicht in Augsburg, sondern in Nürnberg gedruckt worden. Man wußte lange, z. B. aus einer Korrespondenz des Kaisers mit Pfinzing und Pirkheimer aus dem Jahre 1518, daß Dürer nicht nur einen bestimmten Triumphwagen mit dem Kaiser und den andern Mitgliedern seiner Familie gezeichnet hatte, sondern auch manche andere Bestandteile des Triumphzuges. Darnach hat man etwa 24 Blätter der Folge nach ihrem Stil als Dürerisch erkannt, darunter tiefe Erfindungen, wie die trauernde Venezia (Nr. 89) und die aufrechtstehende Mutter mit zwei Säuglingen



Fig. 161. Christuskind auf dem Esel. Randzeichnung Dürers zum Gebetbuch Maximilians.

(Nr. 93). Jenen großen Triumphwagen des Kaisers aber, zu dem wir hier einen frühen, ersten Entwurf in einer Federzeichnung der Albertina geben (Fig. 162), ließ Dürer zuerst 1522 in Nürnberg drucken. — In formeller Hinsicht haben diese Zeichnungen für Maximilian die Bedeutung, daß sie uns zeigen, wie Dürer die Renaissance auffaßte, die er hier oft absichtlich, wie in keiner andern Arbeit, auszudrücken bestrebt war. Es wurde ihm nicht so leicht, wie den Augsburgern, Burgkmair und dem ebenfalls schon jetzt mit seinen Entwürfen für die Baseler Buchdrucker hervortretenden jüngeren Holbein! Das ganze Werk wurde erst nach des Kaisers Tode auf Veranlassung König Ferdinands, der die Holzstöcke einfordern und sammeln ließ (Wien, Staatsbibliothek), vollendet. Dürers Lohn war nicht groß, hundert Gulden rheinisch, die er alljährlich bis an seinen Tod bezog, und eine Anweisung auf ein Guthaben des Kaisers von 200 Gulden in Nürnberg, die er niemals ausgezahlt bekam. Er hatte gern für seinen Kaiser gearbeitet, denn er liebte

ihn persönlich, den „teuer Fürst", wie er ihn auf dem einen der beiden Holzschnittporträts von 1519 nennt (B. 153). Beide, sowie ein gleichzeitiges Ölbild (Wien) sind gleich nach des Kaisers Tode nach einer lebensvollen großen Kohlenzeichnung gemacht worden, die Dürer, als der Kaiser zum Reichstag nach Augsburg gekommen war, in einer flüchtigen Stunde am Montag nach Johannis 1518 „hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stüble" von ihm entwerfen konnte (Albertina; Fig. 163). Wir bewundern den sprechenden Ausdruck auf dieser schnell gezeichneten Skizze des Kaisers. Seine Tochter aber, die Regentin der Niederlande, Margareta, muß gegenüber solcher Naturwahrheit ein gelindes Entsetzen empfunden haben, denn als Dürer ihr 1521 in Mecheln ein gemaltes Bildnis ihres Vaters zum Geschenk überreichen wollte, nahm er es lieber wieder mit, solches Mißfallen hatte sie daran. Ihr Hofmaler war ein niederländischer Manierist, Bernaert van Orley.

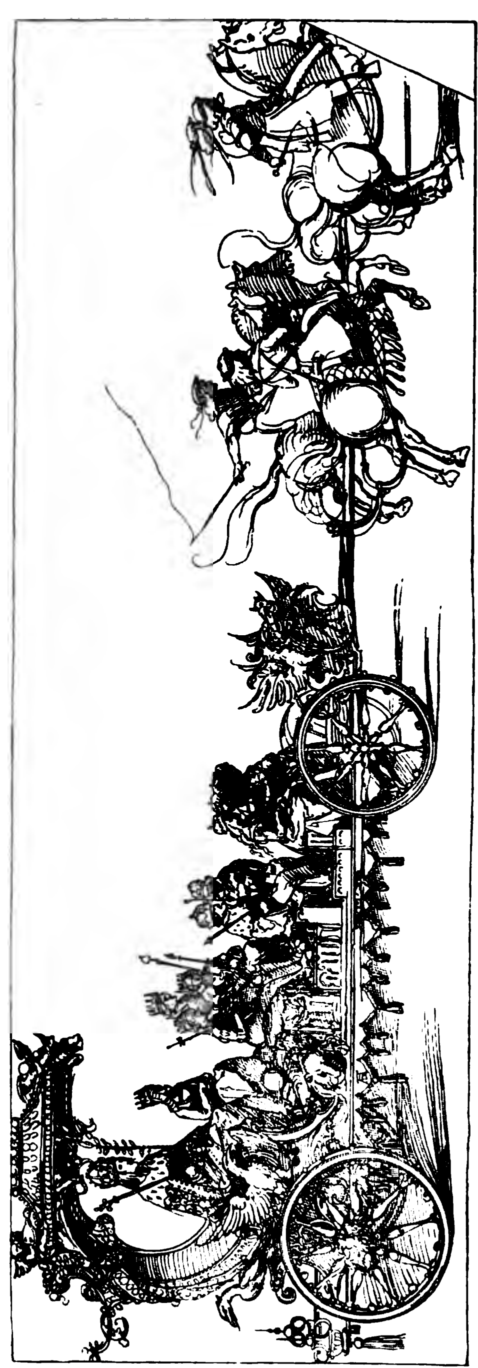


Fig. 162. Triumphwagen, Federzeichnung von Dürer. Albertina.

Als Dürer im Juli 1520 mit seiner Frau und einer Magd zur Reise in die Niederlande aufbrach, nahm er einen großen Vorrat seiner Holzschnitte und Kupferstiche mit, zu Geschenken und um Handel damit zu treiben. Als er genau ein Jahr später von Brüssel aus die Heimreise antrat, hatte er gute Geschäfte gemacht und ungeheuer viel gesehen und gelernt. Ganz anders noch als früher in Venedig, war er als angesehener Künstler gefeiert



Fig. 163. Kaiser Maximilian, Kohlenzeichnung von Dürer. Albertina.

worden, überall bei den großen Kaufleuten, bei Würdenträgern und Künstlern war er gastlich aufgenommen, und Feste waren ihm zu Ehren gegeben worden. Zweierlei machte auf ihn vor allem andern Eindruck, der große Zug des Lebens in diesen reichen Städten, den älteren Gent und Brügge, in der Hauptstadt Brüssel und in dem gerade damals aufblühenden Antwerpen, sodann das hohe Ansehen und die vielseitige Förderung, deren sich seine Kunstgenossen dort in den Niederlanden erfreuten. In Brüssel lernte er

Bernaert van Orley kennen, dessen gezierter, ganz mit den Formen der italienischen Renaissance verwachsener Stil nicht der seine war, von dem er aber in der flüssigen und gewandten Art des Malens nur lernen konnte. Mehr noch mußte er in Antwerpen den originellen und kräftigen Quinten Massys bewundern, und zu dem liebenswürdigen Patenier, dessen fein gemalte, duftige Landschaftshintergründe ihn besonders anzogen, fand er schnell ein auf gegenseitiger Wertschätzung beruhendes Verhältnis. Auch Lukas van Leyden, sein Nachahmer und späterer Nebenbuhler, lud ihn in Antwerpen zu Gaste, und vor allem konnte er dort dem weltberühmten Erasmus nahe treten. Nicht minder aber suchte er die großen Werke der verstorbenen Meister auf, der Brüder van Eyck und Rogiers van der Weyden, — merkwürdigerweise erwähnt er Memling in seinem Tagebuche nicht — und die besondere Art der niederländischen Architektur verfolgte er an Kirchen und Profangebäuden mit offenem Blick.

Sein Gesichtskreis hatte sich also in diesem einen Jahre ungemein erweitert, und unter den neuen Anregungen sehen wir bald seine Kunst eine ganz neue Richtung nehmen. Sie zeigt jetzt nach der niederländischen Reise, gegen früher gehalten, ein anderes, einfacheres Gesicht. Die Zeit der sich drängenden, einander im Wege stehenden und oftmals nicht zu klarem Ausdruck gekommenen Erfindungen ist vorüber, einfachere Gegenstände in schlichter, aber voller Naturwahrheit haben sie abgelöst. In einem Entwurfe zu der Vorrede eines niemals geschriebenen Werkes: Eine Speis der Malerknaben, etwa um 1512 oder 1513, sagt er: „Ach, wie oft seh ich große Kunst und gute Dinge im Schlaf, desgleichen mir wachend nicht fürkommt, aber so ich erwache, so verliert mirs das Gedächtnis.“ Neben dem mathematischen Zuge, der bei Dürer so wesentlich ist und der auf klare Rechenschaft dringt, finden wir ja diesen Hang zum Grübeln und Träumen, die Quelle seiner vielen und absonderlichen Gestaltungen. Gegen Ende seines Lebens hat er dann Äußerungen der Selbstkritik gegenüber Melanchthon gethan, die dieser uns berichtet, und aus denen eine Wandlung seiner Kunstanschauungen deutlich hervorgeht. In seiner Jugend hätte er sich an der Darstellung ungeheuerlicher und ungewohnter Gestalten gefreut und bei der Betrachtung seiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz besonders bewundert. Dann aber, im Alter und aus der Ferne der Zeit, hätte er sich seiner früheren Bilder geschämt und sie kaum ohne großen Schmerz ansehen können; er bemühe sich nun, der Natur treu nachzufolgen, aber die Erfahrung lehre ihn, wie schwer das sei. Auf diesem Wege zur Natur hat ihn seine nieder-

ländische Reise ein gutes Stück weiter gebracht. Wir haben ja bereits mehrfach gesehen, wir er auch schon früher in der Zeit der Gesichte und Erfindungen gelegentlich den einfachsten Gegenständen seine volle Aufmerksamkeit zuwandte und sich nicht genug thun konnte in der sorgfältigsten, ausführenden Nachahmung. Neben seinen vielen anderen Gaben hat er auch ein Stück vom Naturforscher in sich. Mit besonderer Liebe zeichnet er Pferde und Hunde, auch Löwen und Vögel; für das Rindvieh scheint er weniger Interesse gehabt zu haben. Im Britischen Museum befindet sich die vortreffliche Zeichnung eines Walroßkopfes. Im Jahre 1513 läßt er sich von einem Freunde aus Lissabon die Zeichnung eines lebendigen Nashorns schicken, das der König von Portugal gerade aus Indien zum Geschenk erhalten hatte, und darnach macht er seinen berühmten Holzschnitt von 1515, der zahlreiche Auflagen erlebt hat. Auf seiner niederländischen Reise unternimmt er mit Lebensgefahr einen mehrtägigen Abstecher an die Küste, wo die See einen toten Walfisch angespült haben sollte, in Brüssel zeichnet er den riesigen Knochen eines vorweltlichen Tieres in sein Tagebuch, und in dem dortigen Königspalast bewundert er an einer eben aus Mexiko angekommenen Sammlung ethnographischer Gegenstände die „subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen“ und hat „all sein Lebtag nichts gesehen, das sein Herz so sehr erfreut hätte“. Solche Züge sind gewiß wichtig für den Maler der Madonnen und der biblischen Bilderfolgen!

Der Weg zur Natur führt nun Dürer zum Porträt. Für das Bildnis hat er ja schon frühe Sinn und Begabung gezeigt, und ausdrücklich erkennt er in einer Aufzeichnung von 1513 für die Kunst der Malerei neben der Anwendung im Dienst der Kirche nur noch die zweite Aufgabe an, daß sie „die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben behält“, — aber zu dem großen, weltgeschichtlichen Porträtmaler ist er doch erst nach seiner niederländischen Reise geworden. Dort verpflichtete er sich seine neuen Freunde durch viele kleine Beweise seiner kunstvollen Erfindung. Vorzugsweise machte er Bildnisse, in Farben oder mit Kohle, für seinen eigenen Gebrauch auch mit Feder oder Stift; viele davon haben sich erhalten, manche mit Notizen, die auf die Absicht späterer Verwendung hindeuten.

Den Zugang zu Dürers gemalten Bildnissen und das richtige Gesichtsfeld gewinnen wir erst durch die in Kupfer gestochenen. Es sind im ganzen nur sechs, sämtlich Meisterwerke, denn Dürer ist der Begründer des künstlerischen Porträtstiches, und alle gehören dieser späteren Zeit an. Gemeinsam beiden Klassen von Bildnissen und für des Künstlers Absichten be-

zeichnend ist es schon, daß er nur einen ganz kurzen Brustabschnitt giebt, niemals ein Kniestück, also nur auf den Kopf kommt es ihm an, selten zeigt



Fig. 164. Pirkheimer, Kupferstich von Dürer.

er eine Hand, wie auf den beiden gemalten Porträts von 1521 (Dresden und Madrid) und bei dem schreibenden Erasmus des Kupferstiches, der erst

man genau, wie weit der Kupferstecher als Maler gehen konnte, ohne daß ihm die alte Gewöhnung der anderen Technik zum Nachteil wurde. — Diese



Fig. 166. Hans Imhof (?), von Dürer. Madrid.

Grenze ist bei dem Hieronymus Holzschuher von 1526 (Berlin; Fig. 167) schon ein wenig überschritten. Der siebenundfünfzigjährige Weißbart mit der rosigen, in zarten grauen Schatten abgetönten Gesichtsfarbe und den hell-

blauen, klugen, beinahe schelmisch zur Seite aus dem Bilde blickenden Augen*) ist ja sichtlich von einer großen äußerlichen und inneren Naturwahrheit, und im einzelnen ist wohl niemals etwas vollkommener gemalt worden, als die sorgfältig gedeckte Haut und das Pelzwerk und das Haar und der Bart und die sich in



Fig. 167. Hieronymus Holzschuher, von Dürer. Berlin.

den Pupillen der Augen spiegelnden Fensterkreuze. Aber das sind zum Teil eben Kunststücke des Kupferstechers — man vergleiche die Stiche Friedrichs

*) Ähnliche Blickrichtung hat schon der Oswald Krell (Fig. 132), bei den anderen geht der Blick mit der Richtung der Gestalt.

des Weisen, Pirkheimers und Melanchthons — und insofern ist dieses gerade für Dürer bezeichnendste unter seinen gemalten Bildnissen malerisch schon nicht mehr ganz frei und fließend gehalten. Etwas trug auch gewiß dazu die dargestellte Person mit bei: Hieronymus Holzschuher wird dies Eckige,



Fig. 168. Jakob Muffel, von Dürer. Berlin.

Spröde und etwas Kleinliche wohl in sich und an sich gehabt haben, während ein venezianischer Nobile einem Tizian zum Bildnis die Grazie und Freiheit schon entgegenbrachte. — Jakob Muffels Porträt (Berlin; Fig. 168) zeichnet ein warmer, bräunlicher Ton (der Kopf ist mit einem golddurchwirkten Haarnetz bedeckt) und ein ungemein freies, flüssiges Malwerk aus. Viel anspruchsloser aufgefaßt, als die zwei anderen Nürnberger Bildnisse, macht

es allein den Eindruck, den man liebenswürdig zu nennen pflegt; da der Dargestellte schon 1526 starb, so hat man vermutet, daß Dürer dies Bild des ihm Befreundeten erst später nach einer Kohlenzeichnung und aus der Erinnerung gemalt habe.

Während in der Zeit der ersten Meisterschaft Dürers eine ganze Reihe von Jahren durch größere komponierte Gemälde, die in ihnen vollendet worden sind, ausgezeichnet ist (1504, 1506—1512), haben wir jetzt nur noch Bildnisse. Denn ein Bildniswerk ist ja im Grunde genommen auch sein letztes Gemälde, die Apostel von 1526 (München; Fig. 169 u. 170). Er hatte Köpfe gesammelt, die ihm geeignet schienen, und machte schon lange Gewandstudien, auch zeichnete und malte er einzelne Apostel, und dazwischen stach er zu verschiedenen Zeiten fünf Apostel in Kupfer auf kleinen Blättern: 1514 Paulus und Thomas, 1523 Bartholomäus und Simon und noch 1526 Philippus. Der Kopf, die Draperie und die Stellung sind die drei Teile der Aufgabe, die immer wieder neu durchgearbeitet werden. Nun steht auf jeder dieser beiden gemalten Tafeln nur eine Gestalt mit vollständiger Gewandung, jedesmal in scharfem Profil; dahinter wird in Vorderansicht und mit etwas Brust der Kopf eines Begleiters sichtbar. Die Stellung der Figuren auf beiden Füßen ist altertümlich einfach. Die Hauptwirkung liegt schon in den zwei Mänteln, dem schlichten, weichen Faltenwerk des Paulus (Dürer hat dieselbe Draperie auf dem gestochenen Philippus von 1526 angewandt), dem kleiner gebrochenen und sich mannigfacher teilenden des Johannes, mit ihren feierlichen Farbentönen: der Mantel des Paulus ist weiß, aber die Lichter steigen aus tiefen Schatten durch grüngraue Mitteltöne auf, und am Fuß und an der Hand wird ein blutrotes Stück Untergewand sichtbar, der Mantel des Johannes ist rot mit gelbem Futter, über grünem Unterkleide. Soviel Ausdruck bei so einfachen, ja einförmigen Mitteln wird man kaum wieder auf einem anderen deutschen Bilde finden. Und nun die Köpfe! Der des Paulus ist noch energischer, als auf dem Stich von 1514, und ganz von verhaltenem Zorn erfüllt. Markus, ein aufgeregter Porträtkopf, beruht auf einem noch vorhandenen Naturstudium von 1526 (Berlin). Zu dem Petrus, der ziemlich müde und teilnahmlos in das Buch sieht, benutzte Dürer den prächtig modellierten Kopf eines „noch gesunden und vermöglichen“ Dreiundneunzigjährigen, von dem er 1521 in Antwerpen eine Pinselzeichnung in Tusche und Weiß gemacht hatte (Albertina; Fig. 171). Nur die Mütze mußte weggelassen und der Bart gekürzt werden. Der interessant zugespitzte, sinnende Ausdruck des Johannesprofils ist nur durch

Übermalung jetzt etwas beeinträchtigt. Auch der Markuskopf ist nicht ganz gut erhalten, vorzüglich aber der Paulus, der auch am meisten ausgeführt, während Petrus nur breit angelegt ist.

Die Charaktere sind einander so deutlich entgegengesetzt, daß die schon aus Dürers Zeit überlieferte Bezeichnung der „vier Temperamente" nicht abzuweisen sein wird. Nur beabsichtigte Dürer mit seinem Werke doch noch



Fig. 169. Johannes und Petrus, von Dürer. München.

etwas anderes und wichtigeres. Er hatte Petrus, den Felsen der Kirche, in den Hintergrund gestellt und dem Johannes Paulus gegenüber den vordersten Platz gegeben, nun setzte er unter das Ganze lange Sprüche aus den Schriften der Vier in Luthers Übersetzung, die von falschen Propheten handeln und von gottlos wandelnden Schriftgelehrten, die zur Verdammnis reif seien, — und die Tafel schenkte er dem Rat seiner Vaterstadt. Was er mit seinem Werk hatte sagen wollen, und gegen wen es gerichtet war, verstand man noch

hundert Jahr später hüben und drüben. Damals nämlich, als die Ratsherren diese Bilder nach München verhandelten, hofften sie, der Kurfürst werde Kopien, die sie für ihn hatten anfertigen lassen, vorziehen, denn die Evangelistensprüche vom Widerchrist, von Menschensatzungen und Hoffahrt auf den Originalen könnten doch in München unmöglich gefallen. Dem war auch wirklich so, aber der Kurfürst wußte Rat: er ließ die Unterschriften von den Originalen



Fig. 170. Paulus und Markus, von Dürer. München.

abschneiden und an die Kopien setzen, die dann nach Nürnberg zurückgingen.

Wir sahen bereits an der Apokalypse und der Passion Christi, daß Dürern nicht nur seine Kunst eine Leistung, sondern auch ihr Inhalt Herzenssache war. Bei den vier Aposteln (wie man das Bild nennt, obwohl Markus keiner ist) geht die Tendenz — wir gebrauchen das Wort in seinem stärksten Sinne — viel weiter. Wer daran zweifelt, lese den Anfang der Unterschrift, die Einleitung zu den Bibelsprüchen: „Alle weltlichen

Regenten in diesen Zeiten sollen billig acht haben, daß sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen, denn Gott will nicht zu



Fig. 171. Greisenkopf. Tuschzeichnung von Dürer. Albertina.

seinem Wort gethan, noch davon genommen haben." Dürer gehörte seit 1518 zu einer stillen Gemeinde, die mit Luther Grüße wechselte und von anderen je nach dem Standpunkte evangelisch oder ketzerisch genannt wurde, und deren

angesehenste Mitglieder Wilibald Pirkheimer und Lazarus Spengler bald darnach öffentlich für Luther und gegen Eck auftraten. Dürer aber ist Luthern von ganzem Herzen und „um der christlichen Wahrheit willen" zugethan, er schickt ihm seine Bilddrucke und bestellt sich Luthers Schriften, und er bricht, als er im Mai 1521 in Antwerpen die falsche Nachricht von Luthers Tode empfängt, in seinem Tagebuch in laute Klagen aus und bittet Christus: „Rufe die Schafe deiner Weide, die sich noch zum teil in der römischen Kirche befinden, wieder zusammen . . . die durch den Druck und Geiz der Päpste und durch falsche Scheinheiligkeit getrennt worden sind." Mit Melanchthon ist er seit 1525 aufs innigste befreundet, und als um diese Zeit die Bilderstürmer gegen die religiöse Malerei eifern, legt Dürer in seiner Vorrede zur „Unterweisung der Messung" dar, daß die Kunst de rMalerei nicht zur Abgötterei diene und daß das wahrlich ein unverständiger Mensch sein müsse, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wolle; denn ein Bild bringe mehr Besserung als Ärgernis, wenn es nur „ehrbar, kunstvoll und wohl gemalt" sei. Luther selbst endlich schreibt auf die Nachricht von Dürers Tode bewegt nach Nürnberg an Eobanus Hesse, jeder Christ müsse den vortrefflichen Mann betrauern, den Christus zu guter Stunde aus diesem stürmischen Leben hinweggenommen habe, und der Reformator und sein Freund Melanchthon haben ihre herzliche Freude daran, als Dürers Witwe ein Jahr vor ihrem Tode zum Andenken an ihren Gatten tausend Gulden zu einem Stipendium nach Wittenberg stiftet.

Dürer ist also ein aufrichtiger Anhänger der Reformation gewesen und, ob er nun ausdrücklich übergetreten ist oder nicht, ein offener Bekenner ihres Bekenntnisses, dessen auch sein letztes großes Werk, das Apostelbild, ein Zeugnis sein sollte.

Ein sanfter Tod nach einer schmerzvollen inneren Krankheit nahm am 6. April 1528 den noch nicht Siebenundfünfzigjährigen hinweg mitten aus emsig betriebenen theoretischen Studien, die ihn während der letzten Lebensjahre mehr als seine Malerei beschäftigt hatten. Einige Bemerkungen darüber müssen das Bild seiner Lebensarbeit vervollständigen.

Dürer hatte, wenn er auch etwas Latein verstand, keine gelehrte Erziehung genossen, sich aber selbständig eine tiefe Bildung auch im Sinne seiner humanistisch gerichteten Zeit erworben, so daß er seinen besser unterrichteten Freunden auf die Gebiete ihrer berufsmäßigen gelehrten Beschäftigung wohl zu folgen vermochte. In der deutschen Sprache aber gehört er schon durch seine Gelegenheitsschriften, eine Familienchronik, Briefe aus Venedig und das

Tagebuch seiner niederländischen Reise, zu den besseren Schriftstellern seiner Zeit. Seine kunsttheoretischen Studien gehen zurück in die frühe Zeit seines Lebens, wo er auf seiner ersten Wanderschaft mit Jacopo de' Barbari in Berührung kam (S. 193). Später wollte er sie in einem großen Werke zusammenfassen, das „eine Speis der Malerknaben“ heißen sollte; viele Vorarbeiten dazu haben sich in Handschriften erhalten, darunter eine inhaltreiche Vorrede mit vielen bedeutenden Gedanken aus den Jahren 1512 und 1513. Der Plan kam in dieser Gestalt nicht zur Ausführung. Auch ein Buch über die Malerei, das wahrscheinlich für den heutigen Kunstfreund das interessanteste geworden sein würde, und ein anderes über die Proportion des Pferdes — zu beiden finden sich Vorarbeiten — sind nicht mehr geschrieben worden. Im Druck erschien bei seinen Lebzeiten (außer dem Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken 1527) nur die „Unterweisung der Messung“ 1525, ein geometrisches Lehrbuch mit Anwendungen zum Zeichnen und Konstruieren für Maler und Kunsthandwerker. Das andere Werk, „vier Bücher von menschlicher Proportion“ kam erst im Jahre seines Todes 1528 heraus; nur noch das erste Buch hat er selbst während des Druckes korrigieren können. Es ist das wichtigere Werk, insofern es einen Stoff behandelt, dem Dürer lange Zeit seines Lebens den größten Teil seiner Gedanken zugewandt hatte. Wer aber deswegen eine abschließende Ergründung des Stoffes erwarten oder auch nur ein wesentliches Hilfsmittel zum nachträglichen Verstehen der Dürerschen Kunst darin suchen wollte, der würde einigermaßen enttäuscht werden. Er findet darin nichts, was einem Kanon ähnlich sähe, nach dem sich die Erscheinung des menschlichen Körpers unter bestimmten Abwandlungen in den einzelnen Fällen hätte richten sollen, wohl aber eine große Menge nach der Natur ausgemessener Körper, deren Verhältnisse dann mannigfach verändert werden, einmal an und für sich (oft auch in naturwidriger und unmöglicher Weise, so daß sie anstatt des Vorbildes ein Verbot abgeben), dann aber durch die geänderte Stellung der Körper, woraus die Folgerungen für die zeichnende Darstellung gezogen werden. Also Beobachtungen, Beispiele und Regeln für den Künstler, der die menschliche Gestalt zu bilden hat. Dazu kommen noch viele allgemeine Bemerkungen, wie denn z. B. die Gedanken der Einleitung zu einer Speis der Malerknaben von 1512 oder 1513 (S. 253) wieder am Ende des dritten Buchs der Proportionenlehre eingefügt worden sind.

Zweierlei interessiert uns vor allem an Dürers Kunstlehre: wie denkt er über Gotik und Renaissance? wie über das Verhältnis der Kunst zur



Fig. 172. Heilige Familie, Federzeichnung von Dürer. Basel.

Natur, über die Nachahmung und das sogenannte Schöne? Die erste ist in der Hauptsache eine Frage des architektonischen Stils, sie begreift aber auch alles Ornamentale an Kunstwerken und das dekorative Beiwerk auf Bildern in sich. Die zweite Frage ist ästhetisch und bezieht sich in erster Linie auf das Figürliche, dann erst auf die ganze Erscheinung eines einzelnen Kunstwerkes z. B. den naturwahren Ausdruck eines Bildes. Auf die erste Frage erhalten wir in dem Werke über die Messung Auskunft, auf die zweite in beiden, hauptsächlich in der Proportionenlehre.

Also zuerst die Frage der Renaissance. Heute giebt es berühmte Maler, Landschafter oder Porträtisten, aber auch Genredarsteller, die sich diese Frage nie zu stellen brauchen; sie haben keine Gelegenheit dazu. Sie könnten aber auch vielleicht keine architektonische Form zeichnen, noch viel weniger eine erfinden. Dies Spezialistentum lag Dürers Zeit ganz fern. Für ihn war es selbstverständlich, daß ein Maler auch ein oder zwei neue Säulen müßte machen können für die jungen Gesellen, sich darin zu üben, denn er bedachte „der Deutschen Gemüt“, die, wenn sie bauten, auch eine „neue Fasson“ haben wollten, die „zuvor nie gesehen wäre“. Unter dieser neuen Fasson versteht er keineswegs die Renaissance. Seine eigene Erfindung wurzelt ja durchaus in dem spätgotischen Formenwesen und ergeht sich von da aus in einer, keinem historischen Stil angehörigen, naturalistischen Ornamentik, die sein persönliches Eigentum ist. In seinen Werken treten daneben schon früh vereinzelt Renaissanceformen auf (z. B. in der Apokalypse), der Rahmen des Allerheiligenbildes ist ganz im Renaissancestil entworfen nur mit Beibehaltung einiger gotischer Reminiscenzen (Fig. 142), eine kolorierte Federzeichnung von 1509 mit einer Heiligen Familie (Basel; Fig. 172) zeigt uns ferner seine vollkommenste Erfindung in diesem Stil, eine lichte Halle mit Tonnengewölbe über korinthischen Säulen und mit reicher innerer Ausstattung, dazu wieder das allerliebste Spiel der kleinen Putten, wie schon früher im Marienleben, und noch später in dem „Triumph“ für Maximilian sehen wir ihn mit Vorliebe die Formen der Renaissance anwenden (S. 260). Aber ebenso wichtig ist für ihn die Gotik und eine freiere architektonische Komposition, in der das Romanische vorherrscht und ein der Renaissance nahekommender allgemeiner Eindruck erreicht wird, z. B. in den Passionen. In seiner letzten Zeit endlich, seit 1521, tritt die Frage der Renaissance in seinen Werken wieder ganz in den Hintergrund, und in seinem Lehrbuch von 1525, der „Unterweisung der Messung“, von dem wir ausgingen, bietet er gotische und antikisierende Formen, naturalistische Erfindungen und an die Renaissance anklingendes in verschiedenartigen

Mustern für eine und dieselbe Aufgabe den Künstlern zur Auswahl dar. Es möge sich, so sagt er, jeder bemühen, etwas Weiteres und Fremdes zu finden, denn in den Teilen ist nicht ein Ding allein gut, sondern viele Dinge sind gut, man muß sie nur zu machen wissen. Dies Wissen und Erfinden lobt er immer wieder an Vitruv und den Italienern, aber es fällt ihm nicht ein, zwischen der Gotik und der Renaissance einen grundsätzlichen Unterschied anzuerkennen, oder dem, was er für antik hält, den Vorzug zu geben. Holbein, der dies von vorn herein thut, hat durch seinen Einfluß wesentlich dazu beigetragen, daß die Formen des italienischen Geschmackes in die deutsche dekorative Kunst eindrangen; in Dürers Kunst ist der Stil als Form angesehen das Unwesentlichste, und das ist einer der Gründe, weswegen sie eine so in die Breite gehende Wirkung nicht haben konnte.

Wie nun zweitens das richtige Ebenmaß in der Kunst und die Schönheit zu finden und zu machen sei, und wie sich das Gemachte zur Natur verhalten müsse, darüber hat Dürer viel nachgedacht und sich oft geäußert. Zeitlebens beherrschte ihn die Vorstellung, daß die alten Griechen und Römer das in ihrer vollkommenen Kunst Lehrbare niedergelegt hätten in Büchern, die verloren gegangen oder von den Christen in falschem Gotteseifer zerstört worden seien, und manchmal überläßt er sich dem Gedanken, wie schön es doch sein müßte, wenn ihm selbst noch einmal etwas von diesem geheimen Wissen zu Gesicht käme. Etwas von dieser Kunst hätten ja auch die Welschen an den Tag gebracht, und er lobt ihre „nackten Bilder“. Daß sie auch das Wissen davon in festen Sätzen und brauchbaren Formeln mitteilen könnten, wie er einst in Bezug auf die menschliche Gestalt von Jacopo de' Barbari erwartet hatte (S. 197), glaubt er schon lange nicht mehr. Jeder einzelne muß sich dies Können und Wissen neu erwerben und zwar aus der Natur. Denen gegenüber, die davon reden, „wie die Menschen sein sollen“ und die „eine neu erdichtete Maß machen“, hält er die Natur für die Meisterin und der Menschen Wahn für Irrsal. Der Schöpfer hat einmal die Menschen gemacht, wie sie sein müssen, und ich glaube, „daß die rechte Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei“. Daraus soll nun der Künstler „das Rechte herausziehen“. Nur ein Auswählen soll das sein, wie er immer wieder mit neuen Ausdrücken hervorhebt, nicht etwa ein Verbessern der Natur, vor der er vielmehr die höchste Achtung anempfiehlt. Es soll jemand der Natur „nichts abbrechen und ihr nichts unerträgliches auflegen“, er soll nichts unmögliches machen, „das die Natur nicht leiden könnte“, außer wenn er etwa ein „Traumwerk“ machen wollte.

Auf diesem Wege kommt er zur „Schönheit“. Er gebraucht oft das Wort, das wir auch gebrauchen, aber es wäre vergebliche Mühe, begriffsmäßig zu untersuchen, was er darunter verstanden habe.

Selbstverständlich dachte er dabei nicht an eine glatte, über der Natur stehende, ideale Schönheit, ein Ergebnis des klügeren Menschengeistes und der geschickteren Hand, wie es die akademischen Richtungen des 17. und 18. Jahrhunderts als Prinzip aufstellten. Man braucht nur Dürers eigene Entwickelung in seinen Werken zu verfolgen, um zu wissen, daß er eine solche Auffassung gar nicht haben konnte: da bedeutet doch die Form und die Zahl und die Regel am wenigsten (man würde gewiß in dem Künstler nicht den Verfasser der Proportionenlehre vermuten, wenn nicht einzelne Handzeichnungen darauf hinwiesen) und je weiter er in seinem Leben kommt, desto mehr wird er zum Naturnachahmer. Die Nähe der Natur, die richtige Art, sie darzustellen oder nachzuahmen, gilt ihm als Schönheit, und er weiß nur zu gut, daß er den Begriff nicht in Worte fassen kann. Er kann immer nur Beispiele und Teilbestimmungen geben, z. B. was am menschlichen Körper unnütz und überflüssig und „ungleich“ ist, wie das Hinken, das ist unschön, also ist „der Nutzen ein Teil der Schönheit“. Man kann sie nicht „von einem Menschen abnehmen“, und wie „die allerschönste Gestalt des Menschen sein könnte“, das weiß kein Mensch zu sagen, sondern nur Gott. „Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht, wiewohl sie vielen Dingen anhängt.“ An zwei- oder dreihundert Menschen finde man oft nicht ein oder zwei schöne Dinge, die zu brauchen seien. Darum soll man von etlichen das Haupt nehmen, von anderen die Brust und so ferner. Also die richtige Auswahl ergiebt die Schönheit. Wer sie treffen will, muß sich aber über das Schöne klar sein. Wie kommt er zu dieser Klarheit? „Was alle Welt für schön achtet, das wollen wir auch für schön halten und uns das befleißen zu machen. Oder „viele merken mehr als einer“, aber es komme auch vor, daß „einer mehr versteht als tausend andere“. Theoretisch bewegt sich Dürer in Bezug auf dies Verhältnis der Schönheit zur Natur in demselben Zirkel, wie wir Heutigen, nur daß uns diese Bescheidenheit und damit die wahre Erkenntnis durch unsere vornehm klingende wissenschaftliche Terminologie erheblich schwerer gemacht wird.

Die Hauptsache bleibt seine hohe Achtung vor der Natur als Gottes Schöpfung, gegen die aller Menschen Vermögen gering sei. Darum könne niemand ein schönes Bild machen, es sei denn, daß er davon durch vieles Nachbilden seine Gedanken voll gefaßt habe. Das sei dann aber nicht mehr

Eigenes, sondern überkommene und gelernte Kunst, und in solchem Schaffen eines Künstlers offenbare sich „der versammelte heimliche Schatz des Herzens“ oder, wie er ein andermal sagt, „ein guter Maler ist inwendig voller Figuren“. Daß aber der Künstler außer von der Natur auch von denen lernen könne, die vor ihm denselben Weg mit Erfolg gegangen, sagte ihm ja sein eigenes Verhältnis zu Mantegna, oder seine Verehrung für Raffael und Giovanni Bellini, oder später sein lebhaftes Interesse für die alten niederländischen Maler. Und die Kunst der Griechen und Römer, deren Werke die frommen Eiferer zerstören und unterdrücken, will er lieber „mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden“, und die Maße der schönsten Göttergestalt, des Apollo, für Christus brauchen, den schönsten aller Welt, die Schönheit der Venus der allerreinsten Jungfrau Maria beilegen und aus dem Herkules einen Simson machen. „Desgleichen wollen wir den anderen allen thun.“

Dürer hatte auch Schüler, darunter einige ausgezeichnete, und alle waren gleich ihrem Meister bessere Zeichner und Stecher als Maler.

Sein jüngster Bruder Hans, der ihn überlebte und später in Krakau in des Königs von Polen Diensten stand, hatte früher den Bruder in den Zeichnungen für Kaiser Maximilian unterstützt und 1515 auch für das Gebetbuch 23 Blätter gezeichnet (Exemplar von Besançon, S. 246); er kommt ihm in der Erfindung manchmal nahe, aber das natürliche Leben geht in der Ausführung verloren, und die Sicherheit seiner Zeichnung hat er nicht erreicht, und in den Gemälden, die man ihm zuschreibt, steht er vollends weit hinter seinem Bruder zurück.

Bedeutender war Hans Süß von Kulmbach († 1522). Er war Jacopos de' Barbari Schüler und bildete sich nach Werken der Venezianer und Niederländer. Als Maler nimmt er unter allen Schülern Dürers den ersten Platz ein, seine Bilder haben einen großen Stil, freien Fluß der Linien und leuchtende Farben. Außer dem Tucherschen Altar in der Sebalduskirche zu Nürnberg ist für ihn bezeichnend die Anbetung der Könige (1511, Berlin; Fig. 173). Dem glänzenden Bilde liegen Dürersche Gedanken zu Grunde, es zeigt aber ebenso venezianische und niederländische Anregungen. Hans von Kulmbach hat auch in Nürnberg, zunächst von Dürers Werkstätte aus, viel für den Holzschnitt gezeichnet.

Zu dem älteren Geschlecht der Dürerschen Schüler gehört noch der in Nürnberg geborene Hans Schäufelein: er muß bald nach 1480 geboren



Fig. 173. Anbetung der Könige, von Hans von Kulmbach. Berlin.

worden sein, denn schon 1507 tritt er selbständig mit einem Holzschnittwerke (Speculum passionis), 1508 mit einem datierten Gemälde (Christus am Kreuz, Germanisches Museum) auf; 1515 ging er nach Nördlingen, wo er um 1540 starb. Er war ungemein fleißig, zeichnete Hunderte von Blättern für den Holzschnitt (z. B. die Illustrationen zum Theuerdank 1517, S. 246) und malte viele Altarwerke und einzelne Bilder religiösen Inhalts. Es ist nicht leicht, diesem betriebsamen Künstler dritten Ranges in einer gedrängten Beurteilung gerecht zu werden, denn er ist sehr ungleich, und der allgemeine angenehme, freundliche Eindruck seiner besseren Gemälde — Figuren der heiligen Geschichte in guter Landschaft — wird beeinträchtigt durch flüchtige, mangelhafte Zeichnung, einförmige, meist kurzproportionierte Figuren und einen ziemlich leeren Gesichtsausdruck; auch in der Landschaft sind die Einzelheiten, Bäume, Pflanzen, namentlich Tiere oberflächlich und nachlässig gemacht. In der Farbe aber geht er über Dürer hinaus und nähert sich den schwäbischen Malern, z. B. dem älteren Holbein, nach ihnen wird er sich ebenfalls in seinem Typus, dem die fränkische Kraft fehlt, gerichtet haben; bezeichnend ist der bisweilen geöffnete Mund wie bei Martin Schaffner. Doch wir wollen uns zwei Bilder ansehen, auf denen er sich von seiner besten Seite zeigt.

Sein ältestes bekanntes ist „Christus am Kreuz" (1508, Germanisches Museum; Fig. 174) mit Johannes dem Täufer und David, im Hintergrund auf einem Berge Moses, — diese Zusammenstellung ist nicht selten auf solchen Bildern — bei dem kleinen Lamm Gottes und dem angeketteten Anker könnte man an Cranach denken, aber auf diesem Bilde liegt viel mehr Stimmung, als dieser zu geben pflegt, etwas was an Grünewald erinnert, ohne daß die Köpfe sehr kräftig wären. Die Wolken und der Baumhintergrund hinter dem Christus, der weite Blick in die Flußlandschaft, das überhöhte Format, alles das hat etwas sehr besonderes.

Ein zweites tüchtiges Werk ist der 1521 von dem kaiserlichen Kanzler Ziegler in die Georgskirche zu Nördlingen gestiftete Altar, eine „Beweinung Christi" mit Barbara und Elisabeth in Renaissancearchitektur auf den Flügeln (jetzt auf dem Rathaus; Fig. 175). Die Figuren der Flügel sind am vorteilhaftesten. Für eine Komposition, wie die des Mittelbildes, reichte doch des Künstlers Kraft nicht aus, nichts darin ist bedeutend oder auch nur sehr individuell, die kurzen Figuren haben zum Teil recht gleichgiltige Gesichter, — Anklänge an Mantegna finden zu wollen ist einfach lächerlich — auch das Blattwerk der Baumkulissen links und rechts ist typisch für Schäufelein, aber das Ganze ist freundlich und als einfaches Kirchenbild seinem Zwecke durchaus angemessen.



Fig. 174. Christus am Kreuze, von Schäufelein. Germanisches Museum.

Weitere Bilder von ihm finden sich noch namentlich in den süddeutschen Sammlungen. Während er uns mit diesen komponierten Gemälden oft langweilt, weil wir Ansprüche an ihn stellen, die er nicht erfüllen kann, überrascht er uns manchmal in seinen Holzschnitten durch frische, kecke Einfälle und eine sorglose, flotte Zeichnung, die über die einzelnen Mängel leichter



Fig. 175. Beweinung Christi, von Schäufelein. Nördlingen, Rathaus.

hinweghilft. Namentlich in profanen Gegenständen: volkstümlichen Szenen, Zierleisten, mythologischen Figuren und dergleichen ist er nicht ungeschickt.

Bedeutender und von großem Einfluß auf das Formwesen der bereits öfter berührten deutschen Renaissance waren die Nürnberger Brüder Beham, Hans Sebald (1500 bis 1550) und Barthel (1502 bis 1540), bei einer

im ganzen gleichen Richtung untereinander doch recht verschieden. Hans Sebald ist eigentlich kaum als Maler zu nennen, denn sicher sind von ihm nur fünf oder sechs Miniaturbilder in dem Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Mainz (1531, Aschaffenburg, Bibliothek) und eine bemalte Tischplatte (1534 für denselben geliefert; Louvre), dagegen war er als Zeichner und Kupferstecher unglaublich fruchtbar. Er siedelte 1535 zu dauerndem Aufenthalt nach Frankfurt über, wo schon im Jahre vorher seine Holzschnitte zum Alten Testament erschienen waren. Darauf folgten immer neue Bilder, meist als Buchillustrationen: Neues Testament, Heilige, Profanes aller Art in Geschichte, Allegorie und Sittenbild, — wir besitzen noch gegen 300 Holzschnitte von ihm und ebensoviele Kupferstiche. Als er in großem Ansehen in Frankfurt starb, hatte er mit seinem Pfunde erklecklich gewuchert und in der Betriebsamkeit seinen Bruder noch überflügelt.

Aber nach dem Feingehalt seiner Erzeugnisse ist Barthel Beham höher zu schätzen, und zugleich hat er noch als Maler den Vorzug einer größeren Vielseitigkeit. Seit 1527 lebte er in München, dort malte er eine Anzahl Bildnisse aus der bayerischen Herzogsfamilie (Schleißheim; verdorben); ein sehr gutes, ihm angehörendes Porträt ist das des Pfalzgrafen Otto Heinrich (Augsburg). Andere ihm zugeschriebene Bildwerke, Altäre oder einzelne Tafeln von solchen, enthalten die Sammlungen von Donaueschingen, Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe und Berlin. Nur ein einziges Bild trägt seine Namensbezeichnung: das „Wunder des heiligen Kreuzes“ von 1530 (München). Wir sehen auf einem von italienischer Renaissancearchitektur eingefaßten Straßenplatze viele Figuren mit deutschen und nicht selten derben Gesichtern und mit kräftigen Händen, sie sind in reiche, zum Teil italienische Gewänder gekleidet, deren kostbare Stoffe man in dem Malwerk erkennt, und dabei leuchten die Farben, wie nur später bei Paolo Veronese! Es ist ein für diese ganze Richtung interessantes Bild, es zeigt auch, daß sein Urheber kein bloßer Illuminist geblieben ist, sondern sich selbständig in die venezianische Farbe gefunden hat, aber wir können doch froh sein, daß die deutsche Kunst nicht so weiter gemalt hat. — In neuerer Zeit ist man um der kräftigen Züge willen, die auf jenem Bilde zu sehr durch den italienischen Schimmer überdeckt sind, Barthels und auch Hans Sebalds Spuren in dem Vorrat unbenannter Gemälde mit Vorliebe nachgegangen, und wo man sich früher vorsichtig mit der Andeutung einer Richtung (Art Grünewalds, Lukas van Leyden u. s. w.) beschied, hat man schließlich einzelne Bilder, die dann wohl bei näherer Beachtung erheblich an Interesse gewannen, Barthel oder auch

Hans Sebald zugesprochen. Wir verfolgen das nicht weiter, ohne übrigens solche Bemühungen gering zu achten, wir wollen aus der Unsicherheit unseres Wissens lieber lernen, daß die Künstler Kinder ihrer Zeit waren und weniger starke Persönlichkeiten, als empfänglich für die Einwirkungen ihres Landes und ihrer Umgebung. Man frage sich doch, wie viele denn heute vorhanden sind, die einer späteren Zeit durch die Sprache ihres Meißels oder ihres Pinsels erkennbar wären, wenn sie sich nicht ausdrücklich als Urheber ihrer Werke bezeichnet hätten!

Die Hauptbedeutung der Brüder Beham liegt in ihren Kupferstichen, und hier steht Barthel wiederum voran, wenn wir auch nur 90 Blätter von ihm haben. Er ist der hervorragendste der deutschen „Kleinmeister“, die



Fig. 176. Das Gastmahl des Verschwenders, Kupferstich von Sebald Beham.

im Laufe der zwanziger Jahre von Dürer aus in eine halbitalienische Formgebung und in Marcantons Stechweise bei kleinerem Maßstabe und höchst subtiler Ausführung übergehen. Beide Brüder sind früh mit der oberitalienischen Kunst bekannt geworden, sie haben dadurch nicht ganz ihre deutsche Art verloren, sondern vielmehr in ihren zierlichen Blättern eine besonders reizvolle Kombination ausgebildet: lebendige, oft volksmäßig natürliche Erfindung tritt in einer feinen, scharfen, durch Licht und Schatten farbenähnlich wirkenden Zeichnung hervor. Biblische Geschichte und Heilige, obwohl sie auch vorhanden sind, stehen zurück gegen das Profane, Volkstümliche, Historische und Mythologische.

Berühmt sind Hans Sebalds vier Blätter mit der Geschichte des Verlorenen Sohnes (Fig. 176), seine Bauernszenen und Badstubenbilder, seine Todesdarstellungen in der Art des Holbeinschen Totentanzes, endlich seine Allegorien,

die ungeachtet ihrer ausgeklügelten Pointen eine Menge wirklich guter formaler Motive enthalten. Aber Barthel ist noch geistreicher. Als Achtzehnjähriger zeichnet er den heiligen Christoph in einer ganz neuen Auffassung, wie er sich mit Mühe vom Boden erheben will (1520, B. 10). Dann kommen Landsknechte (Fig. 177) und Bauern, es war ja die Zeit der Bauernkriege, — nackte Frauen, Kinder und Genien, eine „Maria am Fenster" (B. 8) ganz im schimmerigen Lichte ihres von der Sonne durchschienenen Wohnzimmers, deutsch behaglich, und doch etwas feiner und vornehmer, als derartige deutsche Szenen zu sein pflegen, dies Blatt verdeutlicht am besten die oben erwähnte Kombination, — endlich einige Porträtstiche, den Dürerschen nahekommend, darunter Karl V. (1531).



Fig. 177. Ein Landsknecht, Kupferstich von Barthel Beham.

Eine besondere Abteilung bilden die Ornamentstiche. Sie geben die neue italienische Verzierungsweise seit den zwanziger Jahren und noch ehe sie von den Baumeistern angewandt wird, in einer dem deutschen Geschmack entsprechenden Umbildung ihnen zum Vorbild. Barthel ist hier wieder noch feiner als Hans Sebald, und auf die Beham folgen bald andere, durch die die Kunst wie in Augsburg, so auch in Nürnberg noch tiefer in das Handwerk hineingeführt wird (Peter Flötner).

Die drei „gottlosen Maler", denen der Nürnberger Rat 1525 den Prozeß machte, waren die beiden Beham und Georg Pencz. Dieser, gleichfalls aus Nürnberg (1500 bis 1550), stand Dürer besonders nahe, aber aus seiner früheren Zeit haben wir kein Bildwerk. Später richtet er sich nach Raffael, in seinen Bildern ist er uninteressant, seine Stiche (125 Blätter, heilige Geschichte und Mythologie) sind sorgfältig, aber weniger geistreich als die der Beham. Er hat gute Bildnisse in verschiedenen Manieren gemalt, für das beste kann das eines Goldschmiedes von 1545 (Karlsruhe; Fig. 178) gelten, in breitem, venezianischem Vortrag: die Kleidung ist ganz schwarz, das Bankpolster rot.

Umfangreicher in den Formen, die er anwendet, aber weniger fein in der Formempfindung ist Heinrich Aldegrever (eigentlich Trippenmaker, aus Soest: 1502 bis mindestens 1555), der letzte dieser Kleinmeister. Er

ist nicht unmittelbar mit Italien in Berührung gekommen und giebt das Italienische aus zweiter Hand nach Dürer, den benachbarten niederländischen Romanisten und den Beham. Sein Kupferstichwerk (über 290 Blätter) enthält zum Teil dieselben Gegenstände, wie das der Beham, die er oft direkt



Fig. 178. Bildnis eines Goldschmieds, von Pencz. Karlsruhe.

nachgeahmt hat. Aber er hat ihren Stil ins Norddeutsche vergröbert, seine Ornamente sind flott und gewandt, aber weniger lebensvoll (das Feigenlaub der Süddeutschen fehlt! man vergleiche auch Grünewalds zarte, wohlverstandene Blattformen S. 312), und seine Figuren sind unschön (zu kleine Köpfe). Am besten sind seine Entwürfe, Vorlagen zu Geräten und Schmuck-

sein Verhältnis zu der Reformation und den Fürsten, die auf ihrer Seite standen, ist er bekannter geworden, als jene, und dieser Vorzug des Glückes wird ihm wohl für immer in der Kunstgeschichte eine sein Verdienst übersteigende ausführliche Berücksichtigung sichern.

Während es Dürer beschieden war, seine Kunst zeitlebens in seiner Vaterstadt auszuüben, war Cranach schon früh ausgewandert aus seinem fränkischen Heimatstädtchen Kronach — von dem er später seinen Namen führte; sein Familienname ist unbekannt — und nach Wittenberg gekommen (1504). Hier errichtete er, zunächst als Hofmaler des Kurfürsten Friedrichs des Weisen, eine Werkstatt, deren Betrieb sich immer mehr in die Breite ausdehnte (als „schnellsten" Maler feiert ihn der berühmte Nürnberger Scheurl in einer Festrede zu Wittenberg 1508). Er brachte es zu großem Wohlstand und Ansehen, wurde sogar Bürgermeister der Stadt und diente drei Landesherren mit der gleichen Treue. Dem letzten, Johann Friedrich dem Großmütigen, folgte er nach der Schlacht bei Mühlberg freiwillig in die Gefangenschaft nach Innsbruck und Augsburg und kehrte mit ihm zurück nach Weimar, wo er im Jahre darauf starb (1553).

Das Land, in das er eingewandert, war nicht ganz arm an Kunst. Einst waren hier ansehnliche Kirchen gebaut worden, und die Dome von Freiberg, Naumburg und Meißen bewahren noch jetzt eine Menge edler spätromanischer Skulpturen aus dem 13. Jahrhundert. Als dann die Gotik zu Ende ging, zeigten sich zuerst an einer Gruppe sächsischer Bauwerke neue Gedanken in Architektur und plastischer Dekoration, noch in den alten Formen, aber als Vorzeichen der vom Süden her eindringenden Renaissance: die Marienkirche in Zwickau seit 1453, die Stadtkirche in Annaberg 1499, das Nordportal der Schloßkirche zu Chemnitz 1514, das Schloß zu Meißen 1471 und anderes. Aber zu einer Malerei, wie in dem sonnigen, farbenfrohen Westen, war es in diesen Gegenden niemals gekommen; der zugewanderte Maler blieb hier ein Fremdling mit seiner Kunst, und er mußte sie erhalten von dem, was er mitgebracht hatte, oder von dem Wenigen, was eingeführt worden war, wie die Altarwerke, die gerade damals Friedrich der Weise für die Allerheiligenkirche in Wittenberg durch Dürer malen ließ. Ein starkes Talent, wie Dürer, hätte vielleicht auf den Grundlagen des neuen Bodens eine neue, große Malerei schaffen können, der dann weiterer Zuzug und eine wirkliche Schule gefolgt wäre. Cranachs Begabung reichte dafür nicht aus: Wittenberg lag außer dem Weltverkehr und konnte keine Anregungen geben, wie Augsburg oder Nürnberg. Cranach kam hier in den Kreis der Reforma-

tionsfreunde und trat Luther persönlich nahe, er stellte seine in den Formen noch wenig gefestigte Kunst mit Eifer in den Dienst der neuen Sache, er entwarf für den Holzschnitt Bildnisse der Reformatoren, ihrer Anhänger und fürstlichen Gönner, Apostel- und Heiligenbilder, biblische Geschichten und lehrhafte religiöse Bildwerke, aber er zeichnete auch den umfangreichen Schatz gotischer Skulpturen, Geräte und Gefäße, den Albrecht von Brandenburg, der spätere Kurfürst von Mainz, in seiner Wittenberger Stiftskirche zusammengebracht hatte, für ein besonderes Holzschnittwerk, das Heiligtumsbuch von 1509. Wohl war seine Geschicklichkeit begehrt, und sein Einfluß als volkstümlicher Illustrator groß, aber seine Kunst wuchs nicht in dem Verhältnis mit, weder an innerer Erfindung, noch an Kraft und Form. Man hat vielmehr den Eindruck, daß er vom mitgebrachten Gute, dem Lernschatz der fränkischen Schule, zehrt und daß er sich alsbald nur noch mit Mühe auf einer gewissen Höhe hält, um dann zu verflachen, soweit ihn nicht eine einzelne wichtige Aufgabe noch zu besonderem Fleiße veranlaßt. Im allgemeinen sind seine früheren Holzschnitte die besten, sowohl in der Zeichnung und im Ausdruck der Formen, wie in der Technik, der Wirkung ihrer Strichlagen und dem farbenähnlichen Ton. In den Holzschnitten ist auch bereits in der Hauptsache die Erfindung niedergelegt, aus der dann viele Jahre hindurch die gemalten Bilder mit mancherlei einzelnen Abänderungen hervorgehen. Diese haben äußerst selten die malerische Haltung, welche zu zeigen pflegt, daß die Gegenstände eines Bildes farbig erfunden sind; die Farbe ist bei Cranach eine nachträglich hinzugekommene äußere Zier.

Auf seinen meisten Bildern ist Cranach an wiederkehrenden Eigenschaften so leicht, wie wohl kein zweiter Maler, erkennbar. Seine nackten Körper sind oftmals flach, ohne Rundung, dabei mit dem spitzen Pinsel umrissen und ohne Weichheit modelliert, das Fleisch ist lackartig gemalt und leuchtet in kühlem, weißlichem Glanze bei Frauen, rötlich bei Männern; die Typen sind einförmig, und die Anatomie ist unsicher. Die Lokalfarben z. B. der Gewänder sind oft kräftig, wenn sie im Lichte stehen, das Rot, Grün und Blau ist sogar sehr intensiv, aber oft stoßen sie ungebrochen und hart aneinander und gehen in den Schatten ins Schwärzliche über. Unterschiede des Stoffes sind nur selten ausgedrückt, das Haar beispielsweise ist zwar fein gestrichelt, aber nicht immer weich; am natürlichsten erscheint noch das Laubwerk der tiefgrünen Baumwände. Für Raumwirkung und Luftstimmung hat Cranach wenig Sinn, die Vordergründe seiner Landschaften sind klar und alles Einzelne ist botanisch bestimmbar, die Fernen sind mit



Fig 181. Ruhe auf der Flucht, von Cranach. München, Privatbesitz.

Details überladen und tragen zum Eindruck des Ganzen nicht viel bei, die eingesetzten Architekturen sind durchweg unbedeutend, die Beleuchtung ist kühl

und gleichgiltig. Im Malwerk giebt er kein Bestreben nach Ausnutzung der technischen Mittel kund, keinen Gegensatz von Deckfarbe und Lasur, kein Helldunkel; er zeigt Besseres und weniger Gelungenes nebeneinander, aber kein Fortschreiten, und es ist für Cranach als Maler gewiß charakteristisch, daß das früheste Bild, welches wir von ihm haben, auch sein bestes ist.

Denn niemals hat er solch eine Glut der Lokalfarbe und eine so glückliche Stimmung wieder erreicht, wie in der „Ruhe auf der Flucht“ von 1504 (München, Fiedler; Fig. 181). Früheren Betrachtern — im Palast Sciarra in Rom — erschien das Bild so fremdartig, daß sie sich nicht entschließen konnten, es Cranach zu lassen, aber die Typen namentlich des Josef und der Maria sind unverkennbar. Man möchte aus dieser ältesten Urkunde gern etwas lernen über die Anfänge, die künstlerische Herkunft unseres Malers. Wir sehen in eine mitteldeutsche Waldlandschaft mit klar ausgesprochenen Baumphysiognomien (Tanne, Birke), wie sie kaum ein anderer deutscher Maler um diese Zeit zu treffen weiß. Die kleinen Engelkinder sind reizvoll, wie bei Dürer, aber sie sind vornehmeren Standes, wie man an ihren Gesichtszügen, dem Haarschnitt und der feineren Kleidung erkennt; auf zierliche Tracht und Putz legt Cranach ja auch später viel Wert, und das muß mit den Ansprüchen der Kreise, für die er malte, zusammenhängen: er war Hofmaler, Dürer nicht. Die Figuren sind wie zufällig in die Landschaft gesetzt, beides stimmt aufs beste zusammen, aber das Figürliche hat auch beinahe nur den Charakter von Staffage, es ist nicht bedeutend an sich, wohl graziös, aber nicht sicher gezeichnet, wie von einem Ornamentisten, nicht von einem Plastiker oder Figurenmaler. Es ist ungefähr die Art, die auch Altdorfer in seinen besten Stunden erreichte, aber nicht Dürers Schärfe, Grünewalds tiefe Kraft oder Hans Baldungs nervöse Lebendigkeit.

Sobald der Künstler, der hier durch die Anforderungen des Malwerks offenbar etwas beengt ist, sich ganz als Zeichner fühlt, verlieren seine Figuren alles Unbestimmte und Flimmerige. Man sehe, wieviel natürlicher und freier dieselben kleinen Putten sich bewegen und hantieren auf dem Helldunkelholzschnitt von 1509 (B. 3; Fig. 182), wo das Figürliche überhaupt außer der Anmut auch noch die Sicherheit Dürers angenommen hat. Wir werden diese geschnittene „Ruhe auf der Flucht“ gewiß noch über jene gemalte stellen.

Cranach war aus der Gegend gekommen, wo jene eben genannten Maler lebten, und das von dorther mitgebrachte Kolorit treffen wir auf keinem seiner späteren Bilder wieder an. Daß er niederländische Bilder



Fig. 182. Ruhe auf der Flucht, Holzschnitt von Cranach.

gekannt hätte oder in Italien gewesen wäre, wird man nach diesem Bilde kaum annehmen wollen; die Eindrücke könnten wenigstens nicht tief gegangen sein. Diese Waldlandschaft behält er fortan bei, Thüringen ist ja auch nicht sehr verschieden von Franken; Ebenen und breite Flußthäler mit weiten Fernsichten, wie sie Dürer von seinen Reisen her kannte und gelegentlich darstellte, finden wir bei Cranach nicht. Sein Gebiet ist der mitteldeutsche Wald mit seinen Bergkuppen und Burgen, mit seinen jagdbaren Tieren, bevölkert mit Menschen, die aus der Mythologie oder der biblischen Geschichte genommen und manchmal in ein phantastisches Ritterkostüm gekleidet sind. In solchen Darstellungen bleibt dann wohl noch zuweilen etwas von der Stimmung jenes älteren Bildes, und dies ganze Gebiet ist für Cranach vorteilhafter, als das ernstgemeinte Heiligenbild und die wirkliche biblische Historie.

Was Dürer im Süden war, das wurde Cranach im nordöstlichen Deutschland, mit seinen Holzschnitten fürs Volk, mit seinen Gemälden für die vornehmeren Kreise und die Kirchen. Seine Erfindung ist im Holzschnitt viel enger, seine Betriebsamkeit aber als Maler viel größer, ja so groß, wie bei keinem zweiten deutschen Maler, und sie wird mit der Zeit fabrikmäßig, so daß jeder Gegenstand in vielen Wiederholungen ausgenutzt wird. Er entwöhnt sich immer mehr, auf die Natur zu achten, und arbeitet mit den einmal angenommenen Typen weiter, den überschlanken, blassen Frauen mit den nichtssagenden Köpfen, den gedrungenen, etwas ausdrucksvolleren Männern von dunklerer Fleischfarbe, ohne Liniengefühl und Komposition; das Gesamtbild wird leblos, die Farbe wird bunt und gleichgiltig. An dieser Verflachung, die sich seit den zwanziger Jahren stärker bemerklich macht, waren zum Teil die Zeitverhältnisse schuld: der zunehmende Glaubensstreit verlangte alles Interesse für sich und nahm der Kunst ihre Freunde, oder sie mußte ihnen zu ihrem eigenen Schaden für neue und ganz fremde Zwecke dienen. Manches trug aber auch der tiefer stehende sächsische Geschmack dazu bei, dem der begehrte Modemaler genügen konnte, auch ohne sich Mühe zu geben. In seiner besseren Zeit hatte seine Art ihm doch auch einzelne anspruchsvollere Gönner gewonnen, wie Friedrich den Weisen, der Dürer schätzte und mit Aufträgen bedachte, oder Albrecht von Mainz, der Grünewald beschäftigte, und für Kaiser Maximilians Gebetbuch zeichnete Cranach 1515 auf acht Blättern (München, S. 247) sogar sehr gute Figuren, namentlich Tiere, darunter sein Lieblingstier, den Hirsch. Damals belebte ihn noch die aus Dürer und Grünewald gewonnene Anregung, sie muß sich in Zwischenräumen und auf Wegen, die wir nicht mehr kennen, erneut haben, denn an beide



Fig. 183. Der h. Georg, Holzschnitt von Cranach.

erinnert uns bisweilen Cranachs Formgebung und um so stärker, je weiter sie noch von der späteren Konvenienz entfernt ist.



Fig. 184. Der h. Hieronymus, Holzschnitt von Cranach.

Sein Verhältnis zu Dürer ergiebt sich am deutlichsten aus seinen Holzschnitten. In der Erfindung erreicht er Dürer nicht, man sieht das, wenn er sich auf ähnliche Gebiete begiebt und an größere Aufgaben wagt: Maria und drei Heilige verehren knieend das von Engeln gehaltene Wappenschild mit dem Bilde des Gekreuzigten (1505, B. 76) oder fünfzehn Holzschnitte einer „Passio Christi“ von 1509 (B. 6—20) — aber er hat sowohl in einzelnen Figuren, als auch besonders in der Landschaft Kraft und Ausdruck. Die Wirkung beruht hier auf dem guten Holzschnitt, der starke Kreuzschraffierung neben weiße Flächen setzt. Auch einer seiner wenigen Kupferstiche, die „Buße des heiligen Chrysostomus“, 1509, enthält eine stimmungsvolle, frische Waldlandschaft, der Technik entsprechend schärfer ausgeführt, in dem Baumwerk an das Gemälde von 1504 erinnernd. Noch günstiger zeigt sich Cranach in mehr geschlossenen Darstellungen und auf kleineren Blättern im Holzschnitt. Die „Himmelfahrt der Magdalena“, 1506, kann wohl neben dem gleichartigen Dürerschen Holzschnitt (B. 121) bestehen, auch der Große Christoph, der mit einem Beine das Ufer erklettert und mit der Hand in das Gras greift (B. 58) neben Dürers Holzschnitt von 1511 (B. 103). Cranachs „Heiliger Georg“ von 1506 (Fig. 183) ist abgesehen von dem geschmacklosen Heiligenschein aus Drahtgeflecht eine wohlgelungene Gestalt von Dürerscher Kraft, ebenso energisch sind die begleitenden Putten. Übersichtlich und klar komponiert ist „Hieronymus“, 1509 (Fig. 184), die gute Landschaft ist noch feiner ausgeführt, als auf den anderen Holzschnitten und mehr in der Art des Chrysostomus-Kupferstiches. Einfach und überaus kräftig ist ein Blatt aus demselben Jahre: Abigail als Rittersfrau hat sich unter einem Baume niedergelassen, David tritt auf sie zu und nimmt ihre Geschenke (eine Flasche) entgegen (Fig. 185); daß sein Hund sie zuerst begrüßt, ist ein feiner Zug und die ganze Stimmung der Szene hat etwas trauliches. Später geht bei Cranach mit der Kraft der Figuren auch die gute Technik verloren, an die Stelle der breiten Flächen von Schwarz und Weiß treten gleichmäßige graue Töne und zartere Striche, ein Verfahren, das aber nicht zur Verfeinerung führt, sondern zur Verflachung, — oder er wird übertrieben, grob und derb.

Auch an Grünewald erinnern manche Holzschnitte Cranachs, z. B. einzelne aus einer Folge von Aposteln, durch ihren großen Faltenwurf und ihre zum Teil breiten Füße und Hände. Ebenso bemerken wir noch auf einigen Gemälden Cranachs das Kräftige und Derbe in einer Stärke des Auftrages, die auf den großen Realisten hinweist. Es giebt sogar eine ganze

Gruppe von Bildern, auf die beide Künstler lange Zeit den gleichen Anspruch zu haben schienen, darunter befinden sich recht bedeutende: „Christus am



Fig. 185. David und Abigail, Holzschnitt von Cranach.

Kreuz zwischen Maria und Johannes“ (Schleißheim), Bildnis des Kanzlers Reuß (Germanisches Museum), beide datiert 1503, — andere sind nicht

datiert und gehören offenbar späteren Jahren an, z. B. der heilige Hieronymus in der Landschaft (Berlin Nr. 565), die heilige Anna selbdritt (ebenda Nr. 544 A) und ihr Gegenstück, ein segnender Christus, in der Zeitzer Schloßkirche, keines aber hat das von Cranach (schon vor 1508) geführte Wappenzeichen, die geflügelte Schlange oder eine andere Künstlerbezeichnung. Der größte Teil der an Zahl immer mehr angewachsenen Bilder dieses „Pseudogrünewald“ geht jedenfalls auf Cranach zurück, trotz dem fehlenden Zeichen, und darum mußte hier das ganze Verhältnis, das mehr als eine interessante Galeriefrage ist, erwähnt werden.

Wir geben nun eine Übersicht über Cranachs Gemälde und einzelne zu ihnen gehörende Holzschnitte, nach ihren Gegenständen in Gruppen geordnet, innerhalb deren die Zeitstellung und der verschiedene Stilwert der einzelnen hervorzuheben sein wird.

Wir beginnen mit dem eigenartigen Figurenbild, das den Maler fast in jeder Galerie dem Besucher gewöhnlich schon von weitem kundgiebt und das den Liebhabern dieser Gattung entweder allein oder mit anderen Figuren zusammen weibliche Schönheiten zeigt, deren mehr oder weniger weitgehende Nacktheit durch Mythologie oder weltliche Historie, durch biblische oder Heiligengeschichte gerechtfertigt wird. Je kleineres Format diese Bilder haben, desto feiner pflegen sie zu sein, je später, desto flüchtiger und handwerksmäßiger.

Venus mit langem Haar und Schleier auf schwarzem Grunde, mit Amor, 1509 (Petersburg; Fig. 186) war einst ein für Cranachs Art recht gutes, vielleicht mit Hilfe eines Kupferstiches nach der Antike gestelltes Aktstudium; jetzt ist das Bild durch Übermalung zerstört. Der Körper ist zu lang, der Kopf scheint einmal ziemlich ausdrucksvoll gewesen zu sein. Dieselben Figuren, Venus mit rotem Hut und Schleier, befinden sich in einer Landschaft im Louvre (Nr. 98, 1529), auf einem besseren Holzschnitt von 1506 (B. 113), sowie auf verschiedenen späteren, ähnlichen und meist nur im Format von einander abweichenden, größtenteils datierten Bildern aus dem Anfang der dreißiger Jahre (Galerie Borghese, Berlin Nr. 1190 und anders 594, Weimar, Germanisches Museum, Schwerin, Liechtensteingalerie). — Höfisch und ritterlich gehalten und in den Thüringer Wald verlegt ist das Parisurteil, gewiß ein zu seiner Zeit bewundertes Stück Cranachscher Romantik. Auf dem Holzschnitt von 1508 (Fig. 187) berührt Merkur den erschrockenen Ritter Paris mit seinem Stabe und stellt ihm mit verbindlicher Gebärde die drei weiblichen Schönheiten vor, die recht



Fig. 186. Venus, von Cranach. Petersburg.



Fig. 187. Das Parisurteil, Holzschnitt von Cranach.

geschickt in eine lauschige Waldlandschaft gestellt sind; da ist Leben und Stimmung. Auf einem Gemälde von 1530 (Karlsruhe; (Fig. 188*), nimmt sich alles kühl und studiert aus, die hübsche Gruppierung ist verschwunden,



Fig. 188. Das Parisurteil, von Cranach. Karlsruhe.

dafür scheinen die Frauen den Betrachter durch kleine Kunststücke unterhalten zu wollen. — Diana, am Quell in einer Landschaft hingestreckt, nur mit

*) Von einem dem Vernehmen nach besseren Bilde (1528) im Privatbesitz in Darmstadt wurde eine Abbildung vergebens erbeten.

einem Schleier und goldenen Ketten geschmückt, kommt oft vor (am besten im Schloß zu Berlin), — dann, auf einem liegenden Hirsch sitzend, mit dem neben ihr stehenden Apollo, beide nackt in einer Waldlandschaft (1530, Berlin Nr. 564). Die Wirkung dieser Bilder beruht auf dem Gegensatz der porzellanartig glänzenden Körper zu der dunkeln Blätterwand. Auf anderen Bildern sind ähnliche Figuren gehäuft, z. B. vier nackte Männer kämpfen mit Baumstämmen gegeneinander um drei nackte Frauen, denen jedesmal ein nackter Knabe beigegeben ist (im englischen Kunsthandel aus der Habichschen Sammlung in Cassel; ähnliche Bilder anderwärts); aller Fleiß ist auf einzelne technische Aufgaben verwandt, die Ausführung der Bäume, Pflanzen und Steine ist zu bewundern, auch die Figuren sind zierlich und fein, aber des Malers Einförmigkeit und Armut in den Typen wirkt dabei um so auffallender. Dürer wußte in solche Gegenstände einen Inhalt zu legen, der mehr Anteil erweckt, und seine Formen geben ihnen doch ein ganz anderes Leben. — Etwas mehr Intimität hat die hier mitgeteilte „Faunenfamilie" (Donaueschingen; Fig. 189). — Endlich mag noch ein größeres Bild aus späterer Zeit, der „Jungbrunnen" (1546, Berlin) seiner vielen Nacktheiten wegen erwähnt werden, es fällt aber als Illustration eines Volksschwankes ganz heraus aus diesem Gebiet und verhält sich zu ihm etwa, wie die dogmatisierenden Bilder Cranachs zu seinen einfachen biblischen Geschichten.

Dieselben Gestalten, die wir als Apollo und Diana kennen gelernt haben, werden uns weiter als Adam und Eva vorgeführt, beim Sündenfall, im Walde unter Hirschen und Löwen. Am stimmungsvollsten hatte Cranach den „Sündenfall" auf einem Holzschnitt von 1509 dargestellt. Später kommen einige Gemälde von der Farbenwirkung jener mythologischen Bilder (Berlin, zwei, datiert 1531 und 1533; Braunschweig). Die Figuren sind auch getrennt auf besonderen Tafeln gegeben (am besten 1528, Uffizien; Dresden Nr. 1910 und 1911: lebensgroß auf schwarzem Grunde), wobei alles Idyllische, was die kleineren, komponierten Bilder noch haben, vollends verloren gegangen ist. Unsere Abbildung (180, S. 281) zeigt die Hauptgruppe eines für Cranachs Art sehr hübsch aufgefaßten „Paradieses" (Wien): Gottvater, der dem ersten Menschenpaar seine Weisungen erteilt; rings umher bis hoch an den oberen Bildrand steigt sorgfältig gemalte Landschaft an, mit Fruchtbäumen, blühenden Pflanzen und Tieren, darin ganz klein fünf sauber gemalte Szenen, die mit der Vertreibung aus dem Paradiese schließen. — Einzelne Frauengestalten, entweder nackt, nur mit durchsichtigen Schleiern und mehrfachen schweren Goldketten geschmückt, oder auch ganz besonders prächtig

und überladen gekleidet, z. B. in Handschuhen, durch deren Schlitze man die Fingerringe funkeln sieht, heißen bei Cranach Lucretia (1524, groß in



Fig. 189. Faunenfamilie, von Cranach. Donaueschingen.

München; 1532, klein in Wien, Akademie) oder Judith, beide sind auch auf einer Doppeltafel zusammengestellt (lebensgroß, in Dresden). Fast der-

selbe Typus ergiebt eine „Tochter der Herodias“ (Pest, zweimal). Judith als Halbfigur, beinahe lebensgroß, bekleidet, auf schwarzem Grunde, mit dem Haupte des Holofernes, kommt mindestens sechsmal vor (1531 datiert in Berlin; wir geben das Stuttgarter Exemplar Fig. 190). Doch wir wollen



Fig. 190. Judith, von Cranach. Stuttgart.

diese Schönheiten, deren Gesichter uns gar nichts sagen, auch wenn die Situation, in der sie der Künstler dargestellt hat, es ihnen nahelegt, nun verlassen und noch ein kleines für Cranachs Verhältnisse leidlich anmutiges Bild erwähnen, das in der Haltung etwa des Parisurteiles „Bathseba unter

ihren Frauen“ darstellt, denen David von der Zinne seiner Burg aus zuschaut, in einer hübschen thüringischen Waldlandschaft (1526, Berlin).

Unter Cranachs religiösen Bildern wird man den ersten Platz seiner Madonna geben müssen, einer Halbfigur etwas unter Lebensgröße, die sich gewöhnlich vor einem von nackten Kinderengeln gehaltenen Vorhange befindet, mit einem Landschaftsdurchblick zur Seite. Die untereinander verschiedenen Exemplare dieser Darstellung sind zwischen 1510 und 1520 gemalt worden, Cranach befleißt sich noch einer besonderen Zierlichkeit, die bei dem Gegenstand am ehesten angebracht war. Der Eindruck ist angenehm, aber nicht tief. Der Gesichtstypus dieser Madonnen ist im wesentlichen der seiner jungen Frauen überhaupt; soll er besonders ideal oder vornehm erscheinen, so wird das Kinn etwas mehr zugespitzt, bei einfacheren, naiven Mädchen nähert sich dagegen das Gesichtsoval mehr der Kreisform, — der Hauptreiz liegt in den wallenden, zarten blonden Haaren, den duftigen Schleiern und den bunten Kleidern und Schmuckstücken, und die ganze Auffassung ist berechnet auf den Geschmack der vornehmeren Gesellschaft. Bei weitem die schönste aller Cranachschen Madonnen ist ein einfaches Kniestück in der Pfarrkirche zu Innsbruck (Fig. 191), in rotem Mantel über blauem Kleide, so natürlich und anmutig hat der Maler kaum jemals wieder menschliche Formen ausgedrückt, das Bild wird um 1517 gemalt worden sein. Ähnliche finden sich in Weimar (datiert 1518) und Karlsruhe, zwei in Darmstadt, das bessere, Nr. 249 (Kniestück unter einem Apfelbaum rechts, links Landschaft mit Burg), ein sehr geringes, nur Werkstattarbeit, in Frankfurt (Städel Nr. 86), ein Rundbild, ähnlich der Innsbrucker Madonna, aber von der Gegenseite, auf dunklem Grunde in München (1525, Nr. 272). Anders ist die „Madonna mit der Traube“ aufgefaßt, das Kind steckt der Mutter eine Beere in den Mund, (schon 1512, München Nr. 270), in rotem Kleide und blauem Mantel vor purpurfarbenem Vorhang. Die Anordnung vor einem von Engeln gehaltenen Vorhange hat Cranach noch öfter bei einzelnen weiblichen Heiligen benutzt, sehr glücklich bei einer reizvoll ausgeführten „Anna selbdritt“ (Berlin), wo sogar die Stoffbezeichnung versucht worden ist: vor tiefgrünem Plüschvorhang sitzen Anna in Blau, Maria in Lila; das Bild muß noch in des Malers gute Zeit gehören.

Viel weniger günstig zeigt sich Cranach, wenn er religiöse Historie mit mehreren Figuren in größerem Maßstabe zu geben sucht. Hier sind neben zarte und allzu zierliche Bestandteile unvermittelt Derbheiten gesetzt, an die der Künstler durch seine volkstümlichen Holzschnitte gewöhnt war. Die

Bilder bieten gegenüber den Holzschnitten nur selten neue Erfindung, und ihre Gesamthaltung ist niemals erfreulich. Die Gegenstände sind oft wiederholt und bis zu ganz geringen Werkstattbildern herab verarbeitet worden. Wir beschränken uns hier auf eine für Cranach charakteristische Gattung von Halbfigurenbildern aus dem Anfang der zwanziger Jahre: „Christus



Fig. 191. Madonna, von Cranach. Innsbruck, Pfarrkirche.

und die Ehebrecherin“ in einem kirchenartigen Raume (bestes Exemplar in München; der Pharisäer links, der sich seinen Kneifer aufsetzt, ist eine spätere Zuthat, womit jemand den Eindruck dieses rohen Durcheinanders noch überbieten wollte). — „Christi Abschied von seiner Mutter“ in einer Landschaft (bestes Exemplar in Wien; Fig. 192), im ganzen gefälliger, aber dafür auch

recht glatt und konventionell: zwischen den leeren Gesichtern der Frauen aus dem Volke zeigt sich Magdalenens Kopf im Porzellanfigurenstil, dabei starke,



Fig. 192. Christi Abschied von seiner Mutter, von Cranach. Wien.

knochige Hände des Christus; es fehlt die Einheit des Eindrucks. Cranach ist kein Geschichtsmaler, er hat weder Dürers aufrichtig gemeintes Pathos,

noch Holbeins Blick für den fruchtbaren Moment. Seinem nüchternen Sinne und auch der verstandesmäßigen Kunstpflege seiner neuen Landsleute entsprach darum offenbar besser eine andere Art von Darstellungen, die man, gerade wie die früher betrachteten glattgemalten kleinen mythologischen und historischen Bilder, als eine seiner Spezialitäten anzusehen hat: die dogmatisierenden Darstellungen.

Nicht daß bestimmte Lehrsätze, beispielsweise die Rechtfertigung durch den Glauben, ausgedrückt werden, ist das Entscheidende, denn das thut die religiöse Malerei bisweilen in ihrer vollkommensten Form und ohne ihren Kunstwert zu schädigen, sondern daß hier bei Cranach von der natürlichen Sprache der Kunst nicht viel mehr übrig geblieben, und alles verkehrt ist in eine Symbolik, die gar keinen bildmäßigen Ausdruck mehr zuläßt. Schon eine frühe gemalte Tafel, das „Schmitburgsche Epitaph“ von 1518 (Leipzig), ein Sterbender in seiner letzten Umgebung, der wirklichen, die aus Arzt, Notar und Angehörigen besteht, und der ihm in seinen Visionen erscheinenden, übernatürlichen, zeigt uns im ganzen noch eine mittelalterliche Bildersprache, untermischt mit einzelnen am Leben beobachteten Zuthaten. Das wird uns anspruchslos machen, sofern wir in dieser einst hochgefeierten Klasse von Bildern überhaupt noch Vorzüge zu finden erwarten. Am erträglichsten ist dergleichen im Holzschnitt, wo man kein volles Bild verlangt, weil die Phantasie des Betrachtenden den Absichten des Darstellers ohnehin entgegenkommen muß: „Huß und Luther teilen das Abendmahl aus an Friedrich den Weisen und Johann dem Beständigen“, etwa 1550. Die übrigen Glieder des Kurhauses sitzen hinter einem Altartisch, aus dem eine Art Tafelaufsatz hervorwächst, in seine zwei Schalen fließt das Blut aus den Wunden eines Gekreuzigten, dessen Figur als Bekrönung dient. Solcher Sinn wird nun auf Gemälden in anspruchsvollere Formen gekleidet, lebendigere Menschen und grüne Landschaft treten uns entgegen, aber alles soll etwas ausdrücken und muß erst gedeutet werden, und der natürliche Gegenstand bedeutet für sich sehr wenig. Für Cranachs ohnehin nicht große Gestaltungsgabe war der Abweg besonders gefährlich; wohlwollend, aber kümmerlich buchstabierte er schließlich zusammen, was überhaupt kaum noch Kunst zu nennen ist. Am ausführlichsten ist der lutherische Glaube dargestellt auf zwei größeren Altarwerken, die übrigens nur Werkstattarbeiten sind: in der Stadtkirche zu Wittenberg das „Abendmahl“ als Mitte, auf den Flügeln die „Taufe“ durch Melanchthon und die „Beichte“ durch Bugenhagen, auf der Staffel Luthers Predigt im Angesicht des Gekreuzigten, — in der Stadtkirche zu Schneeberg eine große „Kreuzigung“

als Mitte. Was nun auf den vier Flügeln dieses Schneeberger Altars und auf der Staffel des Wittenberger ausgedrückt ist, die Zurückführung der Reformation auf den Kreuzestod, das hat Cranach selbst bereits zweimal als Bild gegeben, beide male sind um Christus am Kreuz als Hauptpunkt einzelne größere Figuren in eine Landschaft gestellt, deren Raum außerdem noch in mittelalterlicher Weise mit Szenen kleineren Maßstabes besetzt ist. Die eine Fassung zeigt eine Tafel des Weimarer Museums (Nr. 12, Wiederholungen in Gotha, Prag und im Germanischen Museum), die andere das Mittelstück eines Altars in der Stadtkirche zu Weimar; es ist erst in Cranachs letztem Lebensjahre gemalt und von seinem Sohne vollendet, und die Flügel sind später hinzugefügt worden. Dem Kreuze gegenüber steht zwischen Johannes dem Täufer und Luther der Meister selbst (Fig. 193), sein Haupt trifft ein Blutstrahl aus Christi Wunde, die letzte seiner vielen Geschmacklosigkeiten.

Das führt uns zu der letzten Gruppe seiner Bilder, den Porträts. Ihre Zahl ist Legion, und die meisten sind Handwerksarbeit, Brustbilder auf einfarbigem Grunde. Sie wurden massenweise hergestellt um einen geringen Preis, noch nicht zwei Gulden kommt auf ein Paar solcher Täfelein in einer erhaltenen Rechnung, — und dann wanderten sie, mit der Künstlerinschrift versehen, in die Welt hinaus. Nach solcher Ware darf man freilich Cranachs Vermögen nicht abschätzen. Unter den besseren, sorgfältig ausgeführten und meist auch etwas größeren Porträts finden sich zunächst solche von vornehmen Damen, z. B. ein besonders feines Brustbild, in rotem Federhut und Kleid mit reichem Goldschmuck, links Durchblick auf thüringische Landschaft (Germanisches Museum), das feine Gesichtchen ist so unindividuell, daß es ebenso gut einer Cranachschen Venus oder Lucretia gehören könnte. Dies ist ein durchgehender Zug bei seinen weiblichen Bildnissen, sie sind unter dem Eindruck eines feststehenden Typus entstanden. Den Weg zur Natur fand er nur in seinen Männerbildnissen, aber auch die besten leiden durch einen Fehler, der allen Cranachschen Gesichtern eigentümlich ist, die schiefgestellten Schlitzaugen. Manche Porträts sind sehr charakteristisch: „Doktor Scheuring“, abschreckend häßlich, ganz von vorn, im Pelzmantel mit ineinander gelegten Händen, das Gesicht von langem Haar und Bart umrahmt, wie ein Pavianskopf, aber vorzüglich gemalt (1529, Brüssel). Am bekanntesten ist Cranach geworden durch seine Bildnisse der Reformatoren und der Herren des sächsischen Kurhauses. Unter den Bildnissen Luthers ist das ausdrucksvollste ein Holzschnitt von 1520, Luther als Mönch (Fig. 194), unter den

gemalten [illegible] kaum, das dem auf der Weimarer Altartafel gleichkäme. Friedrich den Weisen hat er einmal recht gut in Kupfer gestochen, sodann auf einer



Fig. 193. Gruppe aus dem Reformationsbilde, von Cranach. Weimar, Stadtkirche.

Doppeltafel zusammen mit Johann dem Beständigen. Ihre gemalten Bildnisse kommen in mehreren Exemplaren vor, besonders gut in Wien (Friedrich

der Weise) und Weimar (Nr. 9 Johann der Beständige; Nr. 10 Johann Friedrich der Großmütige, 1526). Die Auffassung ist einfach und treu, aber einen Vergleich mit Dürer oder Holbein hält Cranach nicht aus. Eigentümlich verfuhr er, als er seinen Gönner Albrecht von Mainz porträtierte. In einem Kupferstich von 1519 wiederholte er einfach den Stich von Dürer.



Fig. 194. Luther als Mönch, Holzschnitt von Cranach.

Später malte er ihn als „heiligen Hieronymus", umgeben von den Tieren des Waldes, mit satten, tiefen Farben und in der Stimmung seiner besten kleinen mythologischen oder historischen Bilder (1527, Berlin; Fig. 195). Außerdem stellte er den Kardinal in der Zelle dar in einem für seine Verhältnisse recht feinen Bilde (1525, Darmstadt): es ist klar gemalt und ganz ohne Rücksicht auf das trübende Luftmedium, alle Umrisse sind scharf, der

durch einzelne darauf dargestellte Gegenstände, wie durch die originelle Auffassung und durch bis dahin unbekannte Beleuchtungswirkungen und Eindrücke der atmosphärischen Stimmung. Über die Persönlichkeit dieses „hochgestiegenen deutschen Correggio“ wußte schon Joachim Sandrart nichts mehr zu sagen, als daß er einsam und melancholisch durchs Leben gegangen und übel verheiratet gewesen, sowie daß er um 1510 gestorben sei. Und doch ist nicht einmal dieses richtig, denn seine Bilder beweisen uns, daß er noch bis gegen 1525 gelebt hat. Damals arbeitete er nämlich für Albrecht von Brandenburg, wahrscheinlich seit 1514, als der junge Herr Kurfürst von Mainz geworden war; aus dieser Zeit haben wir noch verschiedene Bilder, Teile von Altären. Sein schönstes, ganz erhaltenes Altarwerk fällt aber in eine etwas frühere Zeit — zwischen 1510 und 1516 — es war für das einst an Kunstschätzen reiche Antoniterkloster Isenheim im Elsaß geliefert worden, von wo es mit vielen anderen Werken in das Museum zu Kolmar kam. Der dünne und sichere Farbenauftrag dieser Holztafeln beweist eine bereits geübte und fertige Hand. Noch weiter zurück führen neuere an einzelnen namenlosen Bildern und Holzschnitten, sowie an Handzeichnungen gemachte Beobachtungen. So unsicher vieles Einzelne ist, man gewinnt doch für Grünewalds Entwickelung einen Ausgangspunkt, wie er nach den Verhältnissen der Zeit zu erwarten war: Grünewald hat gewisse Ähnlichkeiten mit Dürer, im Typus der Personen, in der Art, Affekte auf den Gesichtern auszudrücken, in der Zeichnung des Haares, aber er ist ein noch stärkerer Naturalist, wie die kräftigen, breiten Hände und Füße und die spitzen Kniee auf seinen Bildern zeigen, und er steigert auch den Ausdruck des Seelenlebens noch mehr, was z. B. der oft bei ihm vorkommende schielende Blick mit bewirken soll, und zu alledem bedient er sich nicht nur der Zeichnung, sondern vor allem malerischer Mittel, wie Correggio, mit dem man ihn darum schon vor alters verglich. Der knitterige Faltenwurf Dürers, der z. B. eine mit großer Wahrscheinlichkeit dem Grünewald zugeschriebene Kohlenzeichnung von 1512 — der Verkündigungsengel, Berlin — hat, findet sich auf dem Isenheimer Altar nicht mehr; die Gewänder fallen in großen Linien. Anstatt des Gedränges der Figuren bei Dürer kommen einzeln gestellte, würdig aufgefaßte Gestalten zu größerer Wirkung. Die Landschaft hat viel Stimmung, besonders liebt Grünewald starke Lichteffekte, — aber sie tritt immer zurück, die Figuren bleiben die Hauptsache, sie werden nie, wie bei Altdorfer oder bisweilen auch bei Hans Baldung und Dürer, zur Staffage. Für den Eindruck einzelner dieser Grünewaldschen Figuren darf

man wohl einmal das Wort Monumental gebrauchen, obwohl seine Kunst keineswegs mit architektonischen Formen arbeitet. Denn für Bauwerke scheint Grünewald keinen Sinn gehabt zu haben, sein Interesse wendet sich ganz der menschlichen Persönlichkeit zu. Von der italienischen Renaissance ist er kaum berührt worden, als er den Isenheimer Altar malte, und von formellen Einwirkungen oder Bestandteilen ist diese Steigerung des Ausdrucks, diese



Fig. 196. Madonna, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald (Teilstück). Kolmar.

aus dem inneren Leben kommende Art der Schilderung, kurz der Stil Grünewalds ganz unabhängig. Wohl aber können niederländische Bilder z. B. von Rogier oder Dirck Bouts Eindruck auf ihn gemacht haben, und er hat, ebenso wie Dürer, Schongauer studiert, was auf dem Isenheimer Altar schon die Versuchung des Antonius oder auch der Kopf des Einsiedlers Antonius allein beweisen würde.

Der Isenheimer Altar ist ein Wandelaltar, die innere Mitte besteht



Fig. 197. Der h. Antonius bei Paulus, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald. Kolmar.

aus einem spätgotischen Schrein mit drei Holzstatuen, einem sitzenden Antonius, umgeben von den stehenden Augustin und Hieronymus, alles farbig, daran schließen sich zwei feststehende und vier bewegliche Flügel. Sind die äußeren Flügel geschlossen, so sieht man eine große „Kreuzigung“, dahinter eine Hochebene ohne Fernsicht, links Johannes, Maria und die knieende Magdalena, rechts Johannes den Täufer, — darunter auf einer Staffel die „Beweinung Christi“. Wenn sich die äußeren Flügel geöffnet haben, so sieht man auf ihren Innenseiten, in erheblich sorgfältigerer Ausführung, die „Verkündigung“ und die „Auferstehung“. Dazwischen, auf den äußeren Seiten der inneren Flügel, ist mit einer ganz eigenen Poesie in buntschimmernden, lichtgetränkten Farben dargestellt, wie Maria von kleinen musizierenden Engeln beglückwünscht wird, wie sie dann an einer Mauer vor einer Schwarzwaldlandschaft unter Feigenlaub sitzt, als wäre es in ihrem Schlafgemach, und ihr Kind herzt (Fig. 196); in der Ferne sieht man Hirten die Botschaft empfangen und darüber aus einem Lichtmeer von Wolken unzählige kleine Engel niedersteigen. — Die Innenseiten der inneren Flügel enthalten zwei Szenen aus dem Leben des Titelheiligen, links „Antonius den Paulus besuchend“



Fig. 198. Der h. Sebastian, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald. Kolmar.

noch Holbeins Blick für den fruchtbaren Moment. Seinem nüchternen Sinne und auch der verstandesmäßigen Kunstpflege seiner neuen Landsleute entsprach darum offenbar besser eine andere Art von Darstellungen, die man, gerade wie die früher betrachteten glattgemalten kleinen mythologischen und historischen Bilder, als eine seiner Spezialitäten anzusehen hat: die dogmatisierenden Darstellungen.

Nicht daß bestimmte Lehrsätze, beispielsweise die Rechtfertigung durch den Glauben, ausgedrückt werden, ist das Entscheidende, denn das thut die religiöse Malerei bisweilen in ihrer vollkommensten Form und ohne ihren Kunstwert zu schädigen, sondern daß hier bei Cranach von der natürlichen Sprache der Kunst nicht viel mehr übrig geblieben, und alles verkehrt ist in eine Symbolik, die gar keinen bildmäßigen Ausdruck mehr zuläßt. Schon eine frühe gemalte Tafel, das „Schmitburgsche Epitaph“ von 1518 (Leipzig), ein Sterbender in seiner letzten Umgebung, der wirklichen, die aus Arzt, Notar und Angehörigen besteht, und der ihm in seinen Visionen erscheinenden, übernatürlichen, zeigt uns im ganzen noch eine mittelalterliche Bildersprache, untermischt mit einzelnen am Leben beobachteten Zuthaten. Das wird uns anspruchslos machen, sofern wir in dieser einst hochgefeierten Klasse von Bildern überhaupt noch Vorzüge zu finden erwarten. Am erträglichsten ist dergleichen im Holzschnitt, wo man kein volles Bild verlangt, weil die Phantasie des Betrachtenden den Absichten des Darstellers ohnehin entgegenkommen muß: „Huß und Luther teilen das Abendmahl aus an Friedrich den Weisen und Johann dem Beständigen“, etwa 1550. Die übrigen Glieder des Kurhauses sitzen hinter einem Altartisch, aus dem eine Art Tafelaufsatz hervorwächst, in seine zwei Schalen fließt das Blut aus den Wunden eines Gekreuzigten, dessen Figur als Bekrönung dient. Solcher Sinn wird nun auf Gemälden in anspruchsvollere Formen gekleidet, lebendigere Menschen und grüne Landschaft treten uns entgegen, aber alles soll etwas ausdrücken und muß erst gedeutet werden, und der natürliche Gegenstand bedeutet für sich sehr wenig. Für Cranachs ohnehin nicht große Gestaltungsgabe war der Abweg besonders gefährlich; wohlwollend, aber kümmerlich buchstabierte er schließlich zusammen, was überhaupt kaum noch Kunst zu nennen ist. Am ausführlichsten ist der lutherische Glaube dargestellt auf zwei größeren Altarwerken, die übrigens nur Werkstattarbeiten sind: in der Stadtkirche zu Wittenberg das „Abendmahl“ als Mitte, auf den Flügeln die „Taufe“ durch Melanchthon und die „Beichte“ durch Bugenhagen, auf der Staffel Luthers Predigt im Angesicht des Gekreuzigten, — in der Stadtkirche zu Schneeberg eine große „Kreuzigung“

als Mitte. Was nun auf den vier Flügeln dieses Schneeberger Altars und auf der Staffel des Wittenberger ausgedrückt ist, die Zurückführung der Reformation auf den Kreuzestod, das hat Cranach selbst bereits zweimal als Bild gegeben, beide male sind um Christus am Kreuz als Hauptpunkt einzelne größere Figuren in eine Landschaft gestellt, deren Raum außerdem noch in mittelalterlicher Weise mit Szenen kleineren Maßstabes besetzt ist. Die eine Fassung zeigt eine Tafel des Weimarer Museums (Nr. 12, Wiederholungen in Gotha, Prag und im Germanischen Museum), die andere das Mittelstück eines Altars in der Stadtkirche zu Weimar; es ist erst in Cranachs letztem Lebensjahre gemalt und von seinem Sohne vollendet, und die Flügel sind später hinzugefügt worden. Dem Kreuze gegenüber steht zwischen Johannes dem Täufer und Luther der Meister selbst (Fig. 193), sein Haupt trifft ein Blutstrahl aus Christi Wunde, die letzte seiner vielen Geschmacklosigkeiten.

Das führt uns zu der letzten Gruppe seiner Bilder, den Porträts. Ihre Zahl ist Legion, und die meisten sind Handwerksarbeit, Brustbilder auf einfarbigem Grunde. Sie wurden massenweise hergestellt um einen geringen Preis, noch nicht zwei Gulden kommt auf ein Paar solcher Täfelein in einer erhaltenen Rechnung, — und dann wanderten sie, mit der Künstlerinschrift versehen, in die Welt hinaus. Nach solcher Ware darf man freilich Cranachs Vermögen nicht abschätzen. Unter den besseren, sorgfältig ausgeführten und meist auch etwas größeren Porträts finden sich zunächst solche von vornehmen Damen, z. B. ein besonders feines Brustbild, in rotem Federhut und Kleid mit reichem Goldschmuck, links Durchblick auf thüringische Landschaft (Germanisches Museum), das feine Gesichtchen ist so unindividuell, daß es ebenso gut einer Cranachschen Venus oder Lucretia gehören könnte. Dies ist ein durchgehender Zug bei seinen weiblichen Bildnissen, sie sind unter dem Eindruck eines feststehenden Typus entstanden. Den Weg zur Natur fand er nur in seinen Männerbildnissen, aber auch die besten leiden durch einen Fehler, der allen Cranachschen Gesichtern eigentümlich ist, die schiefgestellten Schlitzaugen. Manche Porträts sind sehr charakteristisch: „Doktor Scheuring“, abschreckend häßlich, ganz von vorn, im Pelzmantel mit ineinander gelegten Händen, das Gesicht von langem Haar und Bart umrahmt, wie ein Pavianskopf, aber vorzüglich gemalt (1529, Brüssel). Am bekanntesten ist Cranach geworden durch seine Bildnisse der Reformatoren und der Herren des sächsischen Kurhauses. Unter den Bildnissen Luthers ist das ausdrucksvollste ein Holzschnitt von 1520, Luther als Mönch (Fig. 194), unter den

gemalten ist keins, das dem auf der Weimarer Altartafel gleichkäme. Friedrich den Weisen hat er einmal recht gut in Kupfer gestochen, sodann auf einer



Fig. 193. Gruppe aus dem Reformationsbilde, von Cranach. Weimar, Stadtkirche.

Doppeltafel zusammen mit Johann dem Beständigen. Ihre gemalten Bildnisse kommen in mehreren Exemplaren vor, besonders gut in Wien (Friedrich

der Weise) und Weimar (Nr. 9 Johann der Beständige; Nr. 10 Johann Friedrich der Großmütige, 1526). Die Auffassung ist einfach und treu, aber einen Vergleich mit Dürer oder Holbein hält Cranach nicht aus. Eigentümlich verfuhr er, als er seinen Gönner Albrecht von Mainz porträtierte. In einem Kupferstich von 1519 wiederholte er einfach den Stich von Dürer.



Fig. 194. Luther als Mönch, Holzschnitt von Cranach.

Später malte er ihn als „heiligen Hieronymus", umgeben von den Tieren des Waldes, mit satten, tiefen Farben und in der Stimmung seiner besten kleinen mythologischen oder historischen Bilder (1527, Berlin; Fig. 195). Außerdem stellte er den Kardinal in der Zelle dar in einem für seine Verhältnisse recht feinen Bilde (1525, Darmstadt): es ist klar gemalt und ganz ohne Rücksicht auf das trübende Luftmedium, alle Umrisse sind scharf, der



Fig. 195. Albrecht von Brandenburg als h. Hieronymus, von Cranach. Berlin.

Ton ist kühl, blaugrau (Wand und Fußboden) oder hellbraun (Möbel und Holzdecke), das Einzelne zum Teil vorzüglich, wie eine Anzahl Vögel oder ein Stillleben von Früchten, — aber ohne den traulichen Schimmer und die Poesie Dürers.

Neben dem Vater kann der Sohn, Lukas Cranach der jüngere († 1586) kein selbständiges Interesse beanspruchen, er setzt seines Vaters Schule in Wittenberg fort, ohne ihr neues Leben zuzuführen, und reicht nur selten an die besseren Arbeiten des Vaters heran. Sein Malerzeichen ist die geflügelte Schlange mit liegenden Flügeln anstatt der aufgerichteten, das Zeichen kommt aber bereits seit 1537 und auch auf Bildern vor, an denen der Vater Anteil gehabt hat, so daß von da an bis zu des Vaters Tode die Unterscheidung der Arbeiten beider nicht immer zu treffen ist. Der jüngere Cranach ist an seinem kühleren, bleicheren Inkarnat kennbar, er malt kirchliche und dogmatisierende Bilder in der Art des Vaters. Ein für seine Verhältnisse recht gutes Gemälde ist z. B. eine „Predigt Johannis des Täufers" von 1549 (Braunschweig), es erinnert in den Typen durchaus an den Vater, ist aber unzweifelhaft von der Hand des Sohnes. Sodann mythologische Darstellungen: die Ausführung ist niemals so fein, der Maßstab gewöhnlich größer und die Zeichnung und der Ausdruck in der Regel weniger scharf; ein sehr bezeichnendes Beispiel zwei Dresdener Bilder von 1551, „Der Waldriese und die Zwerge". Am günstigsten zeigt er sich in Bildnissen: Melanchthon sterbend (Dresden), Kurfürst Moritz von Sachsen (ebenda), kleines Brustbild von besonders feiner Zeichnung und Farbe. Andere, geringere finden sich vielfach in den Sammlungen.

Gleichzeitig mit dem vielgeschäftigen Meister, den wir eben betrachtet haben, war ein größerer, von dem uns nur wenige sichere Werke erhalten sind, und über dessen äußeres Leben wir so gut wie nichts wissen: Matthias Grünewald. Er wurde zwischen 1470 und 1480 geboren, ob in Aschaffenburg, ist nicht sicher, aber er muß als Künstler von dort ausgegangen sein, denn sonst hätte seine Benennung als Matthes von Aschaffenburg keinen Sinn gehabt. Beglaubigt ist nur sein Leben und Schaffen in Mainz. Dort im Dom befanden sich einst vielgefeierte Altarbilder von ihm, die 1632 von den Schweden mitgeführt in der Ostsee untergegangen sind, gleich merkwürdig

durch einzelne darauf dargestellte Gegenstände, wie durch die originelle Auffassung und durch bis dahin unbekannte Beleuchtungswirkungen und Eindrücke der atmosphärischen Stimmung. Über die Persönlichkeit dieses „hochgestiegenen deutschen Correggio" wußte schon Joachim Sandrart nichts mehr zu sagen, als daß er einsam und melancholisch durchs Leben gegangen und übel verheiratet gewesen, sowie daß er um 1510 gestorben sei. Und doch ist nicht einmal dieses richtig, denn seine Bilder beweisen uns, daß er noch bis gegen 1525 gelebt hat. Damals arbeitete er nämlich für Albrecht von Brandenburg, wahrscheinlich seit 1514, als der junge Herr Kurfürst von Mainz geworden war; aus dieser Zeit haben wir noch verschiedene Bilder, Teile von Altären. Sein schönstes, ganz erhaltenes Altarwerk fällt aber in eine etwas frühere Zeit — zwischen 1510 und 1516 — es war für das einst an Kunstschätzen reiche Antoniterkloster Isenheim im Elsaß geliefert worden, von wo es mit vielen anderen Werken in das Museum zu Kolmar kam. Der dünne und sichere Farbenauftrag dieser Holztafeln beweist eine bereits geübte und fertige Hand. Noch weiter zurück führen neuere an einzelnen namenlosen Bildern und Holzschnitten, sowie an Handzeichnungen gemachte Beobachtungen. So unsicher vieles Einzelne ist, man gewinnt doch für Grünewalds Entwickelung einen Ausgangspunkt, wie er nach den Verhältnissen der Zeit zu erwarten war: Grünewald hat gewisse Ähnlichkeiten mit Dürer, im Typus der Personen, in der Art, Affekte auf den Gesichtern auszudrücken, in der Zeichnung des Haares, aber er ist ein noch stärkerer Naturalist, wie die kräftigen, breiten Hände und Füße und die spitzen Kniee auf seinen Bildern zeigen, und er steigert auch den Ausdruck des Seelenlebens noch mehr, was z. B. der oft bei ihm vorkommende schielende Blick mit bewirken soll, und zu alledem bedient er sich nicht nur der Zeichnung, sondern vor allem malerischer Mittel, wie Correggio, mit dem man ihn darum schon vor alters verglich. Der knitterige Faltenwurf Dürers, der z. B. eine mit großer Wahrscheinlichkeit dem Grünewald zugeschriebene Kohlenzeichnung von 1512 — der Verkündigungsengel, Berlin — hat, findet sich auf dem Isenheimer Altar nicht mehr; die Gewänder fallen in großen Linien. Anstatt des Gedränges der Figuren bei Dürer kommen einzeln gestellte, würdig aufgefaßte Gestalten zu größerer Wirkung. Die Landschaft hat viel Stimmung, besonders liebt Grünewald starke Lichteffekte, — aber sie tritt immer zurück, die Figuren bleiben die Hauptsache, sie werden nie, wie bei Altdorfer oder bisweilen auch bei Hans Baldung und Dürer, zur Staffage. Für den Eindruck einzelner dieser Grünewaldschen Figuren darf

man wohl einmal das Wort Monumental gebrauchen, obwohl seine Kunst keineswegs mit architektonischen Formen arbeitet. Denn für Bauwerke scheint Grünewald keinen Sinn gehabt zu haben, sein Interesse wendet sich ganz der menschlichen Persönlichkeit zu. Von der italienischen Renaissance ist er kaum berührt worden, als er den Isenheimer Altar malte, und von formellen Einwirkungen oder Bestandteilen ist diese Steigerung des Ausdrucks, diese



Fig. 196. Madonna, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald (Teilstück). Kolmar.

aus dem inneren Leben kommende Art der Schilderung, kurz der Stil Grünewalds ganz unabhängig. Wohl aber können niederländische Bilder z. B. von Rogier oder Dirck Bouts Eindruck auf ihn gemacht haben, und er hat, ebenso wie Dürer, Schongauer studiert, was auf dem Isenheimer Altar schon die Versuchung des Antonius oder auch der Kopf des Einsiedlers Antonius allein beweisen würde.

Der Isenheimer Altar ist ein Wandelaltar, die innere Mitte besteht



Fig. 197. Der h. Antonius bei Paulus, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald. Kolmar.

aus einem spätgotischen Schrein mit drei Holzstatuen, einem sitzenden Antonius, umgeben von den stehenden Augustin und Hieronymus, alles farbig, daran schließen sich zwei feststehende und vier bewegliche Flügel. Sind die äußeren Flügel geschlossen, so sieht man eine große „Kreuzigung", dahinter eine Hochebene ohne Fernsicht, links Johannes, Maria und die knieende Magdalena, rechts Johannes den Täufer, — darunter auf einer Staffel die „Beweinung Christi". Wenn sich die äußeren Flügel geöffnet haben, so sieht man auf ihren Innenseiten, in erheblich sorgfältigerer Ausführung, die „Verkündigung" und die „Auferstehung". Dazwischen, auf den äußeren Seiten der inneren Flügel, ist mit einer ganz eigenen Poesie in buntschimmernden, lichtgetränkten Farben dargestellt, wie Maria von kleinen musizierenden Engeln beglückwünscht wird, wie sie dann an einer Mauer vor einer Schwarzwaldlandschaft unter Feigenlaub sitzt, als wäre es in ihrem Schlafgemach, und ihr Kind herzt (Fig. 196); in der Ferne sieht man Hirten die Botschaft empfangen und darüber aus einem Lichtmeer von Wolken unzählige kleine Engel niedersteigen. — Die Innenseiten der inneren Flügel enthalten zwei Szenen aus dem Leben des Titelheiligen, links „Antonius den Paulus besuchend"



Fig. 198. Der h. Sebastian, Flügelbild des Isenheimer Altars, von Grünewald. Kolmar.

(Fig. 197), rechts die „Versuchung des Antonius“, beide in wirkungsvoller Landschaft und mit energischen, deutlich sprechenden Bewegungen: dabei weitgehende Anwendung von Helldunkel zur Modellierung der Formen sowohl wie zur Erregung der Stimmung. — Dazwischen, auf den festen Flügeln zu Seiten des Schreins, stehen aufrecht zwei Einzelgestalten. Links Antonius in langem Mantel, wohl die großartigste Figur des Heiligen unter allen, die wir haben, auf einem von natürlichen Blättern umwundenen Postament: er steht in einem kirchenartigen Raume unter einem Butzenfenster, aus dem glitzernde Glasscherben niederfallen, ein Teufel hat es von außen eingeschlagen. Rechts Sebastian (Fig. 198), ganz in Helldunkel modelliert, zwar nicht von italienischer Schönheit, aber kräftig und individuell, ganz anders noch, als Holbeins gleichzeitiger Sebastian (auf dem Mittelstück des Altars S. 158). Die drei Schnitzfiguren des Isenheimer Altars sind ungewöhnlich gut für diese Gattung, sie haben etwas vom Stil Michael Pachers, und der unbekannte Schnitzer hat sich offenbar in der Nähe des großen Malers so hoch gehoben, wie er nur konnte.

Bald nach dem Isenheimer Altar werden zwei einfarbig grau bemalte Altarflügel aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt (jetzt im Archiv, mit dem Monogramm des Meisters) entstanden sein, die für Grünewalds Stil besonders unterrichtend sind. Wir sehen zwei einzelne Männer von ziemlich kurzen Proportionen und etwas unter Lebensgröße, Diakonen in franzenbesetzter Dalmatika, barhäuptig, so daß die Köpfe mit dem vorzüglich gelungenen, perückenartigen Haar so recht ausdrucksvoll hervortreten, hinter beiden scharfgezeichnetes Laub, das eine mal Maulbeer, das andere mal Hopfen, wie auf den Flügeln des Isenheimer Altars. Cyriakus befreit ein vor ihm knieendes, vom bösen Geist besessenes Mädchen durch kräftige Umschlingung mit einer Binde, die Besessene ballt krampfhaft die Hände, sie ist altertümlich in kleinem Maßstabe gehalten; der Heilige entspricht dem Johannes neben Magdalena auf dem Isenheimer Altar. Beide Heiligengestalten haben trotz der vollständigen Umhüllung in ihrer körperlichen Erscheinung etwas ungemein großartiges; die wellenförmige Bewegung, kein bloßer Nachklang des Gotischen, sondern energisch wirkend und individuell verstärkend, streift namentlich bei dem Laurentius etwas an den Ausdruck des Barocks. Die einfachen, großen Falten, ganz im Gegensatz zu Dürers Gewandbehandlung, sowie die Formen der Körper und Gesichter werden durch nachdrückliches Helldunkel gehoben. Man sieht, diese grauen Tafeln hat ein wirklicher Maler, kein bloßer Zeichner gearbeitet.

Demnächst kommt eine farbige „Beweinung Christi" (Aschaffenburg, Stiftskirche) mit dem Kardinalsabzeichen im Wappen Albrechts, also nicht vor 1518. Der nackte Körper ist ganz naturalistisch, und das Helldunkel noch mehr ausgesprochen, als auf dem Isenheimer Altar. Die sehr breite



Fig. 199. Die h. Erasmus und Mauritius, von Grünewald. München.

Tafel ist oben abgeschnitten, über dem Christus sieht man noch das Gewand und zwei Hände Marias.

Am großartigsten zeigt sich aber Grünewald auf dem letzten Werke, welches wir von ihm haben, dem Mittelstück eines in Albrechts Auftrage gemalten Altars für die Stiftskirche zu S. Moritz und Mariamagdalena in

Halle (jetzt in München, Fig. 199; ebenda drei der stilistisch verschiedenen Flügelbilder „Pseudogrünewalds“ s. S. 292, eines in Aschaffenburg, Galerie). Auf dieser Tafel stehen wenige überlebensgroße Figuren, mit glühenden Farben auf dunkelm Grund gemalt und zeigen anstatt des vielfarbigen Glanzes, der über die Bilder des Isenheimer Altars ausgebreitet ist, eine ernste, hohe Würde, tiefen seelischen Ausdruck und einen Faltenwurf, gegen dessen einfache Größe die Gewandbehandlung auf Dürers Apostelbilde beinahe zurechtgelegt erscheint. Dargestellt ist eine Unterhaltung der Heiligen Erasmus und Mauritius, hinter jenem steht ein Geistlicher mit einem wunderbar modellierten Kopfe, hinter diesem einige Ritter, und er selbst ist in der bereits von Dürer und Cranach eingeführten (S. 181) ritterlichen Haltung gegeben. An Erasmus Alba ist Albrechts Wappen angebracht, in seinem Gesicht hat man die Züge des Kardinals erkennen wollen, mit Unrecht. Das Bild ist zwischen 1520 und 1525 gemalt worden.

Außer diesen äußerlich beglaubigten Werken werden dem Meister auf Grund ihres unverkennbaren Charakters mit derselben Sicherheit noch einige andere zugeschrieben. Grünewald war durchaus Kirchenmaler, und der Grundzug seines Wesens scheint ihn immer mehr auf die ernsten und tiefen Seiten dieser Kunstgattung hingeführt zu haben: sein Gebiet ist die Passion Christi, mehr als das Marienleben, sein Formgefühl sucht das kräftige Leben der Männer, nicht die stille Schönheit der Madonnen. Ein „Christus am Kreuz“ zwischen Maria und Johannes, aus Tauberbischofsheim (einst in der Habichschen Sammlung in Kassel, jetzt leider wieder verdorben im Pfarrhaus zu Tauberbischofsheim), in unheimlich düsterer Landschaft mit langgezogenen Wolkenstreifen, verdient hervorgehoben zu werden. Der grausam zerrissene tote Körper, bis ins kleinste natürlich und nur menschlich, als Gegenstand der ausgestandenen Marter, wiedergegeben, hängt schwer an dem gebogenen Querast eines niedrigen Kreuzes. Der Typus des Christus ist beinahe grob, und auch die zwei Klagenden sind Menschen aus dem Volke, nach Gesichtszügen und Gliedmaßen, und vor allem wenn man den derben Stoff ihrer vernachlässigten Kleidung ansieht. Der Naturalismus ist in dieser offenbar späteren Darstellung viel weiter geführt, als auf der Kreuzigung des Isenheimer Altars, ohne doch gemein zu werden, und dadurch unterscheidet sich dieses Werk eines Meisters von den vielen Karikaturen des Gegenstandes. Auf der jetzt abgesägten Rückseite mit der „Kreuztragung“ findet sich ein Zierfries an einem Thorbogen, und daneben ein kleiner Tempel, beides im Renaissancegeschmack, die einzigen Zeichen des italienischen Stils auf einem Bilde unseres Meisters,

wenn man nicht die öfter angewandte Antiqua seiner Inschriften dahin rechnen will.

Mit diesen Überbleibseln müssen wir uns bescheiden bei der Kunst eines Malers, der hoch über Cranach und neben Dürer und Holbein gestellt werden muß, als dritter großer fränkisch-schwäbischer Künstler. Von allen deutschen Malern hat er allein den Wert der Farben als eines Mittels, selbständig Stimmung zu erwecken, ganz erkannt und ausgenützt. Demnächst würde hier Hans Baldung zu nennen sein, dann etwa Burgkmair und Altdorfer. Keiner von diesen kommt ihm aber in der Kraft und Sicherheit der Zeichnung gleich. Altdorfer ist im Zeichnen ganz unsicher, Hans Baldung sehr ungleichmäßig, Burgkmair ist meistens kräftig und scharf im Ausdruck, aber dann zeigt uns wieder ein Vergleich mit Grünewald, daß dessen Kraft doch noch tiefer geht, weil sie eine tiefere Beseelung seiner Gestalten zur Folge gehabt hat. In den Einzelfiguren seiner letzten Periode, Erasmus und Mauritius, oder in dem zuletzt erwähnten gekreuzigten Christus erfüllt Grünewald alle Aufgaben, die im Gegenstande liegen; das Thema ist derart erschöpft, daß kein billiger Anspruch mehr verlangen könnte. Aber Grünewald kann auch mit Wenigem wirken, in Andeutungen. Heute würde man ihn als einen Impressionisten feiern, und mit mehr Recht, als die meisten, die diesen Namen tragen.

Es wäre seltsam, wenn sich nicht auch in den Künstlern seiner Zeit noch starke Eindrücke von ihm erhalten hätten. Schon bei Cranach ist uns der Einfluß Grünewalds begegnet. Einen weit fruchtbareren Maler vom Oberrhein aber hat er in seiner mittleren Lebenszeit so beherrscht, daß man beide in ihren Bildern oft miteinander verwechselt hat: Hans Baldung mit dem Beinamen Grün (nach der grünen Farbe).

Hans Baldungs künstlerische Entwickelung können wir ziemlich klar übersehen. Er war von Blutmischung ein Schwabe, seine Familie stammte aus Schwäbisch Gmünd, aber geboren war er in der Nähe von Straßburg — etwa 1476, er war also wenig jünger als Dürer und Grünewald — und am Oberrhein, südlich bis nach Basel hin, nahm er seine frühesten künstlerischen Eindrücke auf, zeichnete für den Holzschnitt, machte Visierungen für die damals beliebten farbigen Glasfenster und malte auch schon kleine Bilder. Zu jener Zeit war in Kolmar noch Schongauers Schule lebendig, und wir können mancherlei, was an sie erinnert, in Baldungs fein ausführender, wenn auch

nicht immer richtiger Zeichnung wiederfinden: die Vorliebe für schlanke Formen, den Liebreiz im Ausdruck und die vielen kleinen überraschenden Motive. Dann kam er in Dürers Bereich, jedenfalls schon 1505, und er arbeitete in dessen Werkstatt, wie Hans von Kulmbach und vorher Schäufelein. Seit 1509 finden wir ihn aber in Straßburg als Bürger eingeschrieben. Dort starb er 1545. Von Straßburg aus nahm er zwischen 1511 und 1517 einen jahrelangen Aufenthalt in Freiburg: der Hochaltar im Münster ist 1516 datiert. Während dieser Arbeit gerät er unter den Einfluß Grünewalds (der gerade damals das Altarwerk für Isenheim malte), das spricht sich, abgesehen von dem Freiburger Altar, zuerst deutlich in zwei Bildern Baldungs von 1512 aus, Kreuzigungen in Berlin Nr. 603 und Basel Nr. 34. Grünewald gab ihm etwas, was Dürer allein nicht geben konnte, er brachte seinen malerischen Stil zur Reife, und auf dieser Höhe hält sich sein Schaffen bis in den Anfang der zwanziger Jahre. Dann geht es mit ihm abwärts, nicht in der Erfindung, die noch vielerlei neues bietet, wohl aber in der malerischen Durchführung; die späteren Bilder zeigen nur noch selten die guten technischen Eigenschaften seiner mittleren Zeit, sie haben z. B. einen fahlen, blutlosen Fleischton, und das bestimmt auch ihren Gesamteindruck. Mit Dürer blieb er dauernd verbunden, denn Dürer vertrieb noch auf seiner niederländischen Reise Baldungs Holzschnitte zugleich mit denen Schäufeleins, und nach Dürers Tode bekam Baldung eine Haarlocke als Andenken zugestellt.

Zur Ausführung dieser Skizze bietet sich uns ein überaus reiches künstlerisches Lebenswerk dar, hauptsächlich Kirchengemälde, kleinere Andachtbilder und religiöses Genre, dann mythologische und allegorische Darstellungen und einige wenige Porträts. Abgesehen von dem Figürlichen hat Baldung auch, wie Dürer, viel Sinn für die Landschaft, sie ist bei ihm selbständiger als bei Grünewald, und, wie Dürer, war auch er für das Kunsthandwerk thätig; er entwarf Wappen, bemalte Fenster und ähnliches. Seine Handzeichnungen (Einzelblätter in vielen Sammlungen; ein Skizzenbuch in Karlsruhe) lehren diesen Reichtum kennen. Zu Maximilians Gebetbuch (1515, Exemplar in Besançon S. 246) lieferte er acht Blätter; zwei sind zerstört, nur zwei sind vollständig verziert, sie stehen auf der Höhe seiner besten Holzschnitte. Sein Holzschnittwerk (über 80 sichere Blätter) giebt ihm einen Platz neben den ersten deutschen Maler-Zeichnern. Er zeigt darin nicht nur eine Menge Gedanken eigener Erfindung, die nicht in seine Bilder übergegangen sind, sondern auch Sinn für das Technische und Ver-

suche, die Wirkung des Schnittes durch neue Methoden zu erweitern: wie er auf dunklem Papier zeichnete und Lichter mit Weiß aufsetzte, so ließ er auch Helldunkelholzschnitte drucken. Außerdem besitzen wir von seiner Hand noch sieben sehr seltene Kupferstiche.

Diese graphische Thätigkeit führt uns nach Nürnberg in die Werkstatt Dürers, dem Baldung hierin das Meiste verdankte. Ehe er noch mit bezeichneten Holzschnitten auftrat, und ehe wir ihn als Maler in erhaltenen Bildern kennen lernen, hatte er schon für Nürnberger Druckwerke aus den Jahren 1504 bis 1507 Holzschnitte gezeichnet, die man früher Schäufelein zuzuschreiben pflegte, von dessen leicht kenntlicher, geringerer Art sie sich jedoch durch gewisse Eigentümlichkeiten deutlich unterscheiden. Sie sind die Vorübungen zu den bedeutenden selbständigen Blättern, die, soweit sie datiert sind, meistens in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fallen. Wir geben daraus einige charakteristische Beispiele, weil sie uns ein noch umfassenderes Bild von seiner Erfindung gewähren als seine Gemälde, und weil Stil und Ausdruck in diesen Blättern manchmal eine Energie erreichen, die er in seinen Bildern wahrscheinlich mit Absicht nicht gegeben hat. Denn es wird doch kein Zufall sein, daß in seinen gemalten Bildern die ruhige Existenz vorwiegt, und auch das Bewegte z. B. in den Passionsszenen gehaltener ist als etwa bei Grünewald.

Gute und ausdrucksvolle Akte sind Adam und Eva, 1519 (B. 2), dieselben beim Sündenfall, 1511 (B. 3), der Große Sebastian, 1514 (B. 37) mit originellen trauernden Putten. Bedeutend ist der hier abgebildete heilige Christoph (B. 38, nicht datiert, aber jedenfalls 1511—1514; Fig. 200), er ist noch wirkungsvoller, als Dürers Christoph von 1511, an den er in der Auffassung des Körpers erinnert; Landschaft und Himmel sind noch lebendiger und geradezu malerisch abgestimmt. Gewaltige Bewegung, wie sie Baldung auf keinem Gemälde dargestellt hat, zeichnet „Pauli Bekehrung“ (B. 33) aus. Unmäßige Bezeugungen des Schmerzes neben großer Kühnheit in Motiven und Stellungen finden sich in einzelnen Passionsszenen: Kreuzabnahme (B. 5), Eccehomo mit einem Engel, 1517 (B. 42), Christus gen Himmel getragen, mit sechs Engeln, 1511 (B. 43), Halbfiguren, sehr gut komponiert. Derb, aber geistvoll ist allerlei mythologisches: Parzen, 1513 (B. 44), ein trunkener Bacchus (B. 45), zwei Mütter mit Kindern (B. 46), vier Hexen beim Auszug, 1510 (B. 55). Endlich, kräftig und bedeutend, aus einer Zeit, wo Baldungs Bilder schon gering werden: Pferde im Walde, sieben (zweimal, B. 56. 57) und fünf (B. 58) sämtlich 1534.



Fig. 200. Der h. Christoph, Holzschnitt von Hans Baldung.

Die frühesten bis jetzt bekannten Gemälde Baldungs sind zwei Flügelaltäre aus dem Jahre 1507, ehemals in der Marktkirche zu Halle (sie waren einst, wie so vieles Andere von Wohlgemut, Dürer und Grünewald, auf Bestellung nach dem Osten hin geliefert worden), auf dem einen ist im Mittelstück die „Anbetung der Könige" dargestellt, die Flügel zeigen je zwei Heilige, alles in Landschaft (Berlin Nr. 603 A). Die Zeichnung erinnert an Dürer, aber koloristisch ist Baldung schon weiter als sein Lehrer; man glaubt es diesen strahlenden Farben anzusehen, daß ihre Wirkungen in der Übung des Glasmalens erprobt worden sind. Dann kommen wir zu Bildern, in denen sich Grünewalds Einfluß geltend macht, den erwähnten zwei Kreuzigungen von 1512: auf der Baseler ist die Maria Grünewaldisch, ebenso die ganze Stimmung, der obere Teil des Bildes ist jedoch stark restauriert, — und zu dem 1516 vollendeten Hochaltar im Münster zu Freiburg. Hier wird man in Stoffverteilung und Komposition, in Stil und Farbe so stark an Grünewalds Isenheimer Altar erinnert, daß viele an eine persönliche Berührung der beiden Künstler gedacht haben.

Das Freiburger Werk ist ebenfalls ein Wandelaltar, nur hat er statt des inneren Schreins mit Schnitzfiguren ein Gemälde, die „Krönung Mariä". Auf der Rückseite sieht man in der Mitte eine „Kreuzigung" aus Dürerschen Bestandteilen, umgeben von je zwei Heiligen auf den Flügeln, Hieronymus und Johannes dem Täufer, Georg und Martin, — darunter auf der Staffel Maria mit vier Stiftern. Die Porträts und auch die Heiligengestalten sind tüchtig, diese kommen freilich an Kraft nicht denen Grünewalds gleich, und dessen „Kreuzigung" hat, ganz abgesehen von dem rücksichtslosen Naturalismus in der Behandlung der nackten Körper, mehr Selbständigkeit und Größe. — Auf der Vorderseite blickt man bei geschlossenen Flügeln auf einzelne in Landschaft gesetzte Figurenszenen: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi (Fig. 201) und die Flucht nach Ägypten (Fig. 202). Denkt man an die ähnlichen Darstellungen auf Grünewalds Isenheimer Altar zurück, so fällt der Vergleich wohl zu gunsten Baldungs aus: er ist freundlicher, lieblicher, poetischer; das teilt er mit Dürer, er hat es auch vielleicht mit von ihm, und es kommt gerade diesen zarten Szenen zu gute. Die Kunst der Beleuchtung hat er von Grünewald: bei der „Verkündigung" strahlt himmlischer Lichtglanz, bei der „Geburt" geht das Licht vom Kinde aus, und die Heiligen haben anstatt der üblichen Scheiben einen ums Haupt flimmernden Lichtschein. In der Luftperspektive, sowie in der Scheidung des Vorder- und Mittelgrundes übertrifft Baldung seine Vorbilder — Grüne-



Fig. 201. Geburt Christi. Fig. 202. Flucht nach Ägypten.
Flügelbilder des Freiburger Altars, von Hans Baldung.

wald legt keinen großen Wert auf Tiefenwirkung — und das Pflanzenwerk vorne auf der „Flucht“ erscheint ganz voll und natürlich; dies Bild giebt Naturalismus und Poesie in einer äußerst glücklichen Vereinigung. — Hat



Fig. 203. Dreifaltigkeit, von Hans Baldung. London.

man die inneren Flügel geöffnet, so zeigt sich das eigentliche Hauptwerk: Maria von Gottvater und Christus gekrönt, umgeben von musizierenden Engeln und lichten Wolken, die sich bei näherem Hinblicken zu Engelköpfen verdichten, das Ganze höchst festlich, die einzelnen Figuren freundlich und mild. Zu beiden Seiten, auf den Flügeln, stehen in Gruppen vereinigt, zuschauend und verehrend, die Apostel, teilnehmend und ausdrucksvoll, aber nicht so kräftig, wie Grünewalds männliche Figuren zu sein pflegen.

Die Zeit, als der Freiburger Altar entstand, und die nächstfolgenden Jahre waren ungemein ertragreich. Altarwerke und einzelne Bilder ähnlichen Stils in gleich vortrefflicher Ausführung, ausgezeichnet durch weiche Modellierung, feine Zeichnung des Haares, der Gewandstoffe und Schmuckstücke, sowie durch warme, leuchtende, klar und durchsichtig aufgetragene Farben, haben sich in ansehnlicher Zahl erhalten: die Madonna allein und mit Engeln, die heilige Familie, die Kreuzigung und die Beweinung Christi zum Teil in mehrmaliger Wiederholung. Die hier abgebildete Tafel (London, Nationalgalerie; Fig. 203) zeigt äußerlich in den Formen einer italienischen Pietà, etwa des Mantegna oder Giovanni Bellini, über dem steinernen Grabesrand als Brüstung die Dreifaltigkeit. Die Figuren in ihrem fließenden Stil haben einen weichen, aber sehr bestimmten und durchaus deutschen Gesichtsausdruck; darunter, auf der Staffel in wirkungsvollem Helldunkel die Stifter, dem Herkommen gemäß etwas steifer angeordnet. Wie man sieht, handelt es sich um die alte Aufgabe des Epitaphs, aber die besondere Lösung erweckt ein ganz neues Interesse. So etwas konnte nur ein Künstler machen, der selbst „interessant" war. Gegensatz Lukas Cranach!

Interessant sind nun aber auch folgende Bilder dieser Zeit. Das Martyrium der Dorothea in einer Winterlandschaft, 1516 (Prag, Rudolfinum); die Sündflut, ganz klein, vollendet in der Schilderung der Natur und der menschlichen Affekte, 1516 (Bamberg); die Geburt Christi, poetisch und duftig und höchst fein in der Malerei, 1520 (Aschaffenburg Nr. 264) mit dem Wappen Albrechts von Mainz. Ungefähr derselben Zeit gehört die Ruhe auf der Flucht (Wien, Akademie; Fig. 204) an; das Figürliche ist, wie oft bei Baldung, nicht ganz korrekt, die Landschaft aber und die Gesamthaltung sehr glücklich. Neben anderen besseren religiösen Bildern der zwanziger Jahre („Christus am Kreuz mit Maria und Johannes", Berlin Nr. 597, „Tod der Maria" und „Auszug der Apostel", Kirchenbilder großen Stils, Köln, S. Maria auf dem Kapitol, 1521) stellen sich nun aber auch unvorteilhaftere Leistungen ein („Steinigung des Stephanus",

1522, Berlin Nr. 623, übertrieben und derb; „Christus als Gärtner", 1539, Darmstadt, leblos, an Cranach streifend, außerdem schlecht erhalten), die wir nicht weiter verfolgen wollen.

Was für ein geistreicher und fein empfindender Künstler Baldung war, sieht man vor allem an einer Gruppe allegorischer Bilder meist kleinen



Fig. 204. Ruhe auf der Flucht, von Hans Baldung. Wien, Akademie.

Formats, deren Sinn und Absicht wir nicht immer mehr verstehen. Wir geben hier zunächst den „Todeskuß", 1517, die schönere von zwei ähnlichen, ganz kleinen Tafeln (Basel; Fig. 205): die vom Schrecken durchzuckte Frauengestalt in zartester Modellierung ist beinahe ganz in Braun gehalten, der Hintergrund tief schwarz. Zwei jüngere Frauen von sehr schlanker Körperbildung stehen, als Gegenstücke gedacht, auf schmalen Tafeln (Germanisches Museum; Fig. 206 und 207): die schönere, von großer Anmut, stellt etwa

die Musik dar, die andere, in verschränkter Stellung, hält einen Hohlspiegel und steht auf einer Schlange, also eine Art Minerva, beide heben sich vom dunkeln Waldesgrunde ab, an dem vorbei der Blick ins Freie führt. Die Technik dieser nicht datierten Tafeln ist dieselbe, wie auf dem Baseler Bilde. — Nicht so angenehm ist ein originelles Bildchen von 1523, „Zweierlei Liebe“ (Frankfurt, Städel Nr. 73): eine dicke Frau von vorn, auf einem Bock sitzend, eine schlankere im Typus der Nürnberger Allegorien, stehend und von rückwärts; dicke Pinselumrisse und schwärzliche Schatten, hinter den Weibern Feuerschein, aber kein wirkliches Helldunkel. — Der kleine Maßstab und die sorgfältige Ausführung sichern diesen Gegenständen unsere Teilnahme. Größer gehalten verlieren sie und werden unsympathisch: „Herkules und Antäus“, fast lebensgroß auf dunkelm Grunde (Kassel), aus Baldungs spätester Zeit, nicht angenehm, aber ausgezeichnet durch das Helldunkel und die ganz korrekte und studierte Muskulatur der beiden Figuren.



Fig. 205. Der Todeskuß, von Hans Baldung. Basel.

Ein eigentlicher Porträtmaler war Baldung zwar so wenig wie Grünewald, aber wir besitzen doch von ihm außer den bereits erwähnten Stifterbildnissen auch noch einige Bildnisköpfe. Das Individuelle und Unterscheidende am Menschen hat nicht seine volle Teilnahme, darum sind seine Typen, männliche und weibliche, auch so leicht erkennbar, ihm liegt nur an der auf eine gewisse Höhe gehobenen, allgemein menschlichen Erscheinung in ihrem Zusammenhang mit der umgebenden Natur oder unter der Wirkung

von Luft und Licht. Aus seiner früheren Zeit (um 1510) haben wir noch eine breite, vom Markgrafen Christoph gestiftete Votivtafel (Karlsruhe), die den Stifter mit seiner Familie, im ganzen 17 Figuren, darstellt, knieend,





Fig. 206. Fig. 207.
Allegorische Figuren, von Hans Baldung. Germanisches Museum.

regelmäßig geordnet, in mittelalterlicher Weise, schlicht und naiv, aber ohne individuelle, interessierende Eigenschaften. Offenbar fühlte sich der Künstler durch die Aufgabe und das Thatsächliche beengt, denn die Mittelgruppe, eine

[illegible] der die knieenden Menschen zugewandt sind, ist höchst graziös [illegible] im Stil seiner guten Kirchenbilder. Baldung verwöhnt uns [illegible] Erfindung, das macht uns gegenüber einem so einfachen [illegible]voll. Um es dennoch zu schätzen, muß man sich erinnern, [illegible] ähnliche Aufgaben abzumachen pflegt.

[illegible] wir schließlich unsere an Baldung gesammelten Eindrücke in ein [illegible] über seine künstlerische Persönlichkeit zusammenfassen, so muß ins [illegible] halten, daß er in seinem Schaffen in seiner späteren Zeit, nach [illegible] und Dürers Tode, nachgelassen hat. Er ist ein Schüler Dürers [illegible] stark von Grünewald beeinflußt, diesem kommt er bisweilen nahe, [illegible] noch mannigfaltiger, aber in der Größe seiner Auffassung hat [illegible] nicht erreicht.

Der etwas jüngere Albrecht Altdorfer (geb. um 1480 bis gegen [illegible]), den wir diesen beiden Größeren anreihen, ist ein wirklicher Poet in Farben, kein spezifischer Maler, — in die Farbenbehandlung und das [illegible] findet er sich erst allmählich — aber ein Dichter voller Phantasie, der mit allem, was er in der verschiedensten Weise giebt, zeichnend, radierend, [illegible] oder malend, lebhafte Eindrücke erweckt, auch wenn diese nicht auf [illegible] verarbeiteten Motiven beruhen. Denn die Form ist nicht seine starke Seite, er hat nichts Großartiges oder Bedeutendes, aber er ist immer interessant, und wir fragen mit Teilnahme, woher ihm die Anregungen gekommen sein mögen, und wie er seine Kunst, die eine Erscheinung für sich ist, gewonnen haben kann. Wir können uns dabei nur an sein Werk halten, denn die spärlichen Nachrichten von seinem äußeren Leben sagen uns über seinen Bildungsgang nichts.

Altdorfer lebte in Regensburg, wo er seit 1505 als Bürger genannt wird; er stammt wahrscheinlich aus der Umgegend, jedenfalls nicht aus einer größeren, namhaften Stadt. Seit 1526 ist er Stadtbaumeister, und erst auf seinen späteren Bildern zeigt sich auch der Architekt, auf den früheren keineswegs, früher wird er in den Urkunden ausdrücklich als Maler bezeichnet und als solcher auch mehrfach von der Stadt beschäftigt. Dagegen ist er, ehe er als Architekt auftritt, bereits Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, und zwar in einem Umfange und mit einer so ausgesprochenen Richtung auf das Technische, daß wir in der graphischen Kunst den Ausgangspunkt seiner Thätigkeit suchen müssen. Für Maximilians Gebetbuch (S. 246)

illustrierte er sehr glücklich acht Blätter, er kann also nicht ganz außer Zusammenhang mit den Nürnberger und Augsburger Künstlern gestanden haben. Wir besitzen von ihm gegen hundert Kupferstiche und über halb soviel Holzschnitte. Seine frühesten, sehr seltenen Kupferstiche sind zum Teil datiert 1506 bis 1511, also älter als die der Nürnberger Kleinmeister, — spätere nicht mehr, und erst seit 1511. finden sich auch datierte Holzschnitte. Er ist also vom Kupferstich ausgegangen.

Früher nahm man an, er hätte sich nach Dürer, vielleicht gar im persönlichen Anschluß an ihn, gebildet, wie jene Kleinmeister. Daran ist nicht zu denken. Altdorfers Stiche sind von denen Dürers durchaus verschieden, sowohl technisch und im Eindruck der Gesamthaltung, wie in den gewählten Gegenständen und ihrer Formgebung. Zarte, abgebrochene und wieder aufgenommene Striche, in den Schatten ganz dicht aneinander gerückt, ganz schwarze und ganz weiße Flächen nebeneinander geben diesen kleinen Blättern eine schimmerige, stimmungsvolle Wirkung. Die Figuren sind unsicher und bedeuten an sich nicht viel, machen aber als Teile der sie umgebenden Natur einen wohlgestimmten Eindruck; nicht einmal einen charakteristischen Kopftypus hat Altdorfer ausgearbeitet, auch auf seinen Bildern nicht. Die Hauptsache ist die Landschaft, darin erreicht er nicht nur Raum- und Tiefenwirkungen, indem er zwischen Vorder- und Hintergrund eine Mitte von selbständigem Wert setzt, sondern er giebt auch Lichtstimmungen, atmosphärische Eindrücke, wirksame Wolkenbildungen; was sich auf Dürers Blättern gelegentlich findet, das herrscht bei Altdorfer durchaus, er ist nach der Richtung seiner künstlerischen Phantasie in erster Linie Landschafter. Er hat auch etwa um dieselbe Zeit wie Dürer und mit besseren Ätzmitteln als dieser Radierungen ausgeführt, zehn Blätter seine mitteldeutsche Landschaftsbilder ohne Staffage, wahrscheinlich bald nach 1519. Auf seinen späteren Kupferstichen treten die Figuren mehr hervor, und darin sowohl wie in seinen 24 als Vorlagen für Goldschmiede radierten Blättern mit Gefäßen nähert er sich nachträglich der Art der Beham. Als Altdorfer Bilder zu malen begann, waren Dürers Holzschnitte bereits weit verbreitet, und es gab vielleicht keinen Maler in Deutschland, dem, wenn er Figuren brauchte, nicht Dürers Heiligengestalten oder Engelkinder willkommen gewesen wären. So ging es auch Altdorfer, aber man wird nicht finden, daß die Figuren seiner Gemälde in ihren Formen oder in der Behandlung der Gewänder den Stil Dürers hätten. Ebensowenig ist es der Fall in seinen figürlichen Holzschnitten, z. B. dem prächtigen, von fünf bis sechs Platten ge-

druckten Farbenholzschnitt der „Schönen Maria von Regensburg“ (B. 51: ihre Kirche wurde auf dem Platz der 1519 zerstörten Synagoge gebaut, und bald nachher wird das Blatt entstanden sein), wo die Zeichnung eine Größe erreicht wie kaum auf einem seiner Gemälde. Und wie zu Dürer, so verhält er sich auch zu anderen ihm benachbarten Malern, Grünewald, Hans Baldung, Hans Burgkmair: man wird allgemeine Ähnlichkeiten, aber keine [illegible] finden. Altdorfer war eine für vielerlei [illegible] Natur, beweglicher und lebendiger als irgend einer der Nürnberger [illegible], seine Entwickelung aber als Maler und sein [illegible] aus der Gewöhnungen des Zeichners und Stechers zu verstehen. [illegible], etwa ganz im Anfange, nach Italien gekommen ist, [illegible]. Sein Landschaftsbild ist durchaus deutsch, aber daß er in seiner [illegible] namentlich in den architektonischen Zierformen, Italienisches zu sehen meinte, ist klar. Ebenso, daß er italienische Kupferstiche kannte und benutzte. Aber auch hierin verfuhr er selbständig: seine Stichtechnik bildete er sich auf vielerlei Wegen und offenbar auf eigene Hand aus.

Seine **Bilder**, im ganzen etwa dreißig und datiert von 1507 bis 1531, machen meistens den Eindruck von Landschaften mit hineingesetzten Figuren, gewöhnlich haben sie kleines Format. Die größeren sind für seine Art am wenigsten bezeichnend. Die Gemälde seiner früheren Zeit (1507 bis 1510) machen ein [illegible] und hängen ihrem Charakter nach mit seinen [illegible] zusammen. Es sind ganz kleine Tafeln: Doppelbild mit [illegible] als „der heilige Franz die Wundenmale empfangend“ [illegible] büßend“ (Berlin Nr. 638): „Landschaft mit [illegible] bestimmten mythologischen Vorgang vorstellen sollen [illegible] Bilder 1507 datiert, höchst fein in einem ein[illegible] ausgeführt, die Wirkung ist auf der Tafel [illegible] eine Lichterscheinung gesteigert. „Geburt [illegible] Ruinenhalle) bei Nacht und künstlicher Beleuchtung, [illegible] verkümmerten Figuren, aber von einer über das [illegible]enhaften Stimmung. Eine zweite „Heilige Nacht“, [illegible] mit besseren Figuren, seit kurzem in Berlin (aus [illegible] für Lichtwirkungen werden wir auf den späteren [illegible] finden: Wasser bei Sonnenaufgang giebt ein früher [illegible] Christoph, B. 19). Auf einer kleinen Tafel von 1510 [illegible] hat sich der Stil noch nicht geändert: wir sehen in das [illegible] Waldes, auf eine Laubwand, davor hält der heilige Georg zu



Fig. 208. Ruhe auf der Flucht, von Altdorfer. Berlin.

Pferde und betrachtet einen harmlosen Drachen. Etwas ganz besonderes sollte offenbar eine Votivtafel des Künstlers an die Jungfrau Maria aus demselben Jahre sein (Berlin Nr. 638 B; Fig. 208). Das Format ist etwas größer gewählt, aber dafür hat er so viele Muster seines Könnens darauf zusammengedrängt, daß der Stileindruck derselbe geblieben ist, wie auf den kleineren Bildern: ein weitausladender Springbrunnen, kraus und bunt, Altdorfersche Renaissance, Maria auf einem Lehnsessel, Josef, der ihr Kirschen gepflückt hat, eine halbierte Kupferstichfigur, Putten, die von ferne an Dürer erinnern und eine überreiche Landschaft mit sehr hohem Horizont; die Architektur ist aus Gotik, Rundbogenstil, spielend behandelten Renaissanceformen und heimischem Riegelbau bunt zusammengesetzt. In der Malweise ist schon mehr erstrebt als früher, und auch mehr erreicht: der Gesamtton ist bei sehr viel mehr Lokalfarbe einheitlich und angenehm, und das volle, reichliche Licht im Freien gut ausgedrückt. So bezeichnet diese eigentümliche „Ruhe auf der Flucht“ einen Wendepunkt in Altdorfers Malerei.

Die nun folgenden, zum Teil noch datierten Bilder haben meist ein etwas größeres Format und sind nach ihrem Haupteindrucke entweder Architekturstücke oder auch noch Landschaften mit oft sehr reizvollen Lichtwirkungen und bedeutend mehr, manchmal bunt wirkenden Lokalfarben. Der Stil wird freier, die feine Ausführung erinnert wohl noch etwas an den Kupferstecher und die Bilder der ersten Periode.

Höchst merkwürdig, kühn komponiert und gemalt mit tiefen, satten ungebrochenen Lokalfarben und aufgesetztem Pinselgold sind fünf aus Weihenstephan stammende Tafeln mit der Legende des h. Quirinus (zwei in Siena, drei im Germanischen Museum). Wir sehen in eine Renaissancehalle, reichliches durch verschiedene Öffnungen einfallendes Licht durchströmt den weiten Raum, in dem fünf Männer verteilt sind, absichtsvoll wichtig und mit etwas grimassierender Gebärde („Die Verurteilung Quirins“, Germanisches Museum Nr. 215), — oder auf die Uferberge der Donau, vorn im Weidengebüsch steht ein Karren, auf den zwei Männer und zwei Frauen den Leichnam Quirins laden; die Figuren sind keineswegs korrekt, aber sie verstärken den überzeugenden Eindruck einer wirklichen Porträtlandschaft (ebenda Nr. 216). — Noch weiter in der Buntheit der Farben und in der Anwendung von Gold geht der Künstler in einem Architekturstück mit vielen kleinen Figuren: „Susanna im Bade“ (1526, München Nr. 289); auf den reich ausgeführten Renaissancepalast wird der Stadtbaumeister, denn das war er nun geworden, nicht weniger stolz gewesen sein, als auf seinen Springbrunnen von 1510.

Verschiedene religiöse Bilder sind sämtlich von feinster Beschaffenheit: eine „Anbetung der Könige“ (Sigmaringen Nr. 3) mit prächtig leuchtenden Farben bei Sonnenuntergang, eine kleinere „Geburt Christi“, fast noch



Fig. 209. Kreuzigung, von Altdorfer. Germanisches Museum.

schöner, ein Nachtstück mit dem Frühschein der aufgehenden Sonne (Wien, Sammlung des Kaiserhauses Nr. 1427), ferner die hier abgebildete Kreuzigung von 1526 (Germanisches Museum Nr. 213; Fig. 209), ebenso

eine etwas kleinere Darstellung desselben Gegenstandes aus ungefähr gleicher Zeit in Berlin (Nr. 638 D); ganz dieselben Wirkungen der Landschaft und des Wolken=



Fig. 210. Geburt Mariä, von Altdorfer. Augsburg.

himmels mit durchscheinenden Lichtern zeigt ein feingestimmter Kupferstich (die Kreuzigung, B. 8), dessen Entstehungszeit dadurch annähernd bestimmt wird. — Auch Marienbilder fuhr Altdorfer zu malen fort, obwohl er der Lehre Luthers zugethan



Fig. 211. Landschaft mit Allegorie, von Altdorfer. Berlin.

die Musik dar, die andere, in verschränkter Stellung, hält einen Hohlspiegel und steht auf einer Schlange, also eine Art Minerva, beide heben sich vom dunkeln Waldesgrunde ab, an dem vorbei der Blick ins Freie führt. Die Technik dieser nicht datierten Tafeln ist dieselbe, wie auf dem Baseler Bilde. — Nicht so angenehm ist ein originelles Bildchen von 1523, „Zweierlei Liebe" (Frankfurt, Städel Nr. 73): eine dicke Frau von vorn, auf einem Bock sitzend, eine schlankere im Typus der Nürnberger Allegorien, stehend und von rückwärts; dicke Pinselumrisse und schwärzliche Schatten, hinter den Weibern Feuerschein, aber kein wirkliches Helldunkel. — Der kleine Maßstab und die sorgfältige Ausführung sichern diesen Gegenständen unsere Teilnahme. Größer gehalten verlieren sie und werden unsympathisch: „Herkules und Antäus", fast lebensgroß auf dunkelm Grunde (Kassel), aus Baldungs spätester Zeit, nicht angenehm, aber ausgezeichnet durch das Helldunkel und die ganz korrekte und studierte Muskulatur der beiden Figuren.



Fig. 205. Der Todeskuß, von Hans Baldung. Basel.

Ein eigentlicher Porträtmaler war Baldung zwar so wenig wie Grünewald, aber wir besitzen doch von ihm außer den bereits erwähnten Stifterbildnissen auch noch einige Bildnisköpfe. Das Individuelle und Unterscheidende am Menschen hat nicht seine volle Teilnahme, darum sind seine Typen, männliche und weibliche, auch so leicht erkennbar, ihm liegt nur an der auf eine gewisse Höhe gehobenen, allgemein menschlichen Erscheinung in ihrem Zusammenhang mit der umgebenden Natur oder unter der Wirkung

von Luft und Licht. Aus seiner früheren Zeit (um 1510) haben wir noch eine breite, vom Markgrafen Christoph gestiftete Votivtafel (Karlsruhe), die den Stifter mit seiner Familie, im ganzen 17 Figuren, darstellt, knieend,





Fig. 206. Fig. 207.
Allegorische Figuren, von Hans Baldung. Germanisches Museum.

regelmäßig geordnet, in mittelalterlicher Weise, schlicht und naiv, aber ohne individuelle, interessierende Eigenschaften. Offenbar fühlte sich der Künstler durch die Aufgabe und das Thatsächliche beengt, denn die Mittelgruppe, eine

„Anna selbdritt“, der die knieenden Menschen zugewandt sind, ist höchst graziös und bereits im Stil seiner guten Kirchenbilder. Baldung verwöhnt uns durch Geist und Erfindung, das macht uns gegenüber einem so einfachen Bilde anspruchsvoll. Um es dennoch zu schätzen, muß man sich erinnern, wie Cranach ähnliche Aufgaben abzumachen pflegt.

Wollen wir schließlich unsere an Baldung gesammelten Eindrücke in ein Urteil über seine künstlerische Persönlichkeit zusammenfassen, so muß ins Gewicht fallen, daß er in seinem Schaffen in seiner späteren Zeit, nach Grünewalds und Dürers Tode, nachgelassen hat. Er ist ein Schüler Dürers und später stark von Grünewald beeinflußt, diesem kommt er bisweilen nahe, er ist sogar noch mannigfaltiger, aber in der Größe seiner Auffassung hat er ihn nicht erreicht.

Der etwas jüngere Albrecht Altdorfer (geb. um 1480 bis gegen 1538), den wir diesen beiden Größeren anreihen, ist ein wirklicher Poet in Farben, kein spezifischer Maler, — in die Farbenbehandlung und das Malerische findet er sich erst allmählich — aber ein Dichter voller Phantasie, der mit allem, was er in der verschiedensten Weise giebt, zeichnend, radierend, stechend oder malend, lebhafte Eindrücke erweckt, auch wenn diese nicht auf streng verarbeiteten Motiven beruhen. Denn die Form ist nicht seine starke Seite, er hat nichts Großartiges oder Bedeutendes, aber er ist immer interessant, und wir fragen mit Teilnahme, woher ihm die Anregungen gekommen sein mögen, und wie er seine Kunst, die eine Erscheinung für sich ist, gewonnen haben kann. Wir können uns dabei nur an sein Werk halten, denn die spärlichen Nachrichten von seinem äußeren Leben sagen uns über seinen Bildungsgang nichts.

Altdorfer lebte in Regensburg, wo er seit 1505 als Bürger genannt wird; er stammt wahrscheinlich aus der Umgegend, jedenfalls nicht aus einer größeren, namhaften Stadt. Seit 1526 ist er Stadtbaumeister, und erst auf seinen späteren Bildern zeigt sich auch der Architekt, auf den früheren keineswegs, früher wird er in den Urkunden ausdrücklich als Maler bezeichnet und als solcher auch mehrfach von der Stadt beschäftigt. Dagegen ist er, ehe er als Architekt auftritt, bereits Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, und zwar in einem Umfange und mit einer so ausgesprochenen Richtung auf das Technische, daß wir in der graphischen Kunst den Ausgangspunkt seiner Thätigkeit suchen müssen. Für Maximilians Gebetbuch (S. 246)

illustrierte er sehr glücklich acht Blätter, er kann also nicht ganz außer Zusammenhang mit den Nürnberger und Augsburger Künstlern gestanden haben. Wir besitzen von ihm gegen hundert Kupferstiche und über halb soviel Holzschnitte. Seine frühesten, sehr seltenen Kupferstiche sind zum Teil datiert 1506 bis 1511, also älter als die der Nürnberger Kleinmeister, — spätere nicht mehr, und erst seit 1511 finden sich auch datierte Holzschnitte. Er ist also vom Kupferstich ausgegangen.

Früher nahm man an, er hätte sich nach Dürer, vielleicht gar im persönlichen Anschluß an ihn, gebildet, wie jene Kleinmeister. Daran ist nicht zu denken. Altdorfers Stiche sind von denen Dürers durchaus verschieden, sowohl technisch und im Eindruck der Gesamthaltung, wie in den gewählten Gegenständen und ihrer Formgebung. Zarte, abgebrochene und wieder aufgenommene Striche, in den Schatten ganz dicht aneinander gerückt, ganz schwarze und ganz weiße Flächen nebeneinander geben diesen kleinen Blättern eine schimmerige, stimmungsvolle Wirkung. Die Figuren sind unsicher und bedeuten an sich nicht viel, machen aber als Teile der sie umgebenden Natur einen wohlgestimmten Eindruck; nicht einmal einen charakteristischen Kopftypus hat Altdorfer ausgearbeitet, auch auf seinen Bildern nicht. Die Hauptsache ist die Landschaft, darin erreicht er nicht nur Raum- und Tiefenwirkungen, indem er zwischen Vorder- und Hintergrund eine Mitte von selbständigem Wert setzt, sondern er giebt auch Lichtstimmungen, atmosphärische Eindrücke, wirksame Wolkenbildungen; was sich auf Dürers Blättern gelegentlich findet, das herrscht bei Altdorfer durchaus, er ist nach der Richtung seiner künstlerischen Phantasie in erster Linie Landschafter. Er hat auch etwa um dieselbe Zeit wie Dürer und mit besseren Ätzmitteln als dieser Radierungen ausgeführt, zehn Blätter seine mitteldeutsche Landschaftsbilder ohne Staffage, wahrscheinlich bald nach 1519. Auf seinen späteren Kupferstichen treten die Figuren mehr hervor, und darin sowohl wie in seinen 24 als Vorlagen für Goldschmiede radierten Blättern mit Gefäßen nähert er sich nachträglich der Art der Beham. Als Altdorfer Bilder zu malen begann, waren Dürers Holzschnitte bereits weit verbreitet, und es gab vielleicht keinen Maler in Deutschland, dem, wenn er Figuren brauchte, nicht Dürers Heiligengestalten oder Engelkinder willkommen gewesen wären. So ging es auch Altdorfer, aber man wird nicht finden, daß die Figuren seiner Gemälde in ihren Formen oder in der Behandlung der Gewänder den Stil Dürers hätten. Ebensowenig ist es der Fall in seinen figürlichen Holzschnitten, z. B. dem prächtigen, von fünf bis sechs Platten ge-

druckten Farbenholzschnitt der „Schönen Maria von Regensburg“ (B. 51; ihre Kirche wurde auf dem Platz der 1519 zerstörten Synagoge gebaut, und bald nachher wird das Blatt entstanden sein), wo die Zeichnung eine Größe erreicht wie kaum auf einem seiner Gemälde. Und wie zu Dürer, so verhält er sich auch zu anderen ihm benachbarten Malern, Grünewald, Hans Baldung oder Burgkmair: man wird allgemeine Ähnlichkeiten, aber keine bestimmten Nachahmungen finden. Altdorfer war eine für vielerlei Eindrücke empfängliche Natur, beweglicher und lebendiger als irgend einer der Nürnberger Kleinmeister, seine Entwickelung aber als Maler und sein Stil sind nur aus den Gewöhnungen des Zeichners und Stechers zu verstehen. Ob er jemals, etwa ganz im Anfange, nach Italien gekommen ist, bleibt ungewiß. Sein Landschaftsbild ist durchaus deutsch, aber daß er in seiner Art vielfach, namentlich in den architektonischen Zierformen, Italienisches zu geben meinte, ist klar. Ebenso, daß er italienische Kupferstiche kannte und benutzte. Aber auch hierin verfuhr er eklektisch; seine Stichtechnik bildete er sich auf vielerlei Wegen und offenbar auf eigene Hand aus.

Seine Bilder, im ganzen etwa dreißig und datiert von 1507 bis 1531, machen meistens den Eindruck von Landschaften mit hineingesetzten Figuren, gewöhnlich haben sie kleines Format, die größeren sind für seine Art am wenigsten bezeichnend. Die Gemälde seiner früheren Zeit (1507 bis 1510) machen eine eigene Gruppe aus und hängen ihrem Charakter nach mit seinen älteren Kupferstichen zusammen. Es sind ganz kleine Tafeln: Doppelbild mit Landschaft, darin links „der heilige Franz die Wundenmale empfangend“, rechts „Hieronymus sich kasteiend“ (Berlin Nr. 638); „Landschaft mit Satyrn“, die einen bestimmten mythologischen Vorgang vorstellen sollen (ebenda Nr. 638 A), beide Bilder 1507 datiert, höchst fein in einem einheitlichen, warmen Farbenton ausgeführt, die Wirkung ist auf der Tafel des heiligen Franz noch durch eine Lichterscheinung gesteigert. „Geburt Christi“ (1507, Bremen, Kunsthalle) bei Nacht und künstlicher Beleuchtung, mit vielen kleinen, zum Teil verkümmerten Figuren, aber von einer über das Ganze ausgebreiteten märchenhaften Stimmung. Eine zweite „Heilige Nacht“, gleichfalls aus früher Zeit, mit besseren Figuren, seit kurzem in Berlin (aus England). Die Vorliebe für Lichtwirkungen werden wir auf den späteren Gemälden noch gesteigert finden; Wasser bei Sonnenaufgang giebt ein früher Kupferstich (der heilige Christoph, B. 19). Auf einer kleinen Tafel von 1510 (München Nr. 288) hat sich der Stil noch nicht geändert: wir sehen in das Innere eines Waldes, auf eine Laubwand, davor hält der heilige Georg zu



Fig. 208. Ruhe auf der Flucht, von Altdorfer. Berlin.

Pferde und betrachtet einen harmlosen Drachen. Etwas ganz besonderes sollte offenbar eine Votivtafel des Künstlers an die Jungfrau Maria aus demselben Jahre sein (Berlin Nr. 638 B; Fig. 208). Das Format ist etwas größer gewählt, aber dafür hat er so viele Muster seines Könnens darauf zusammengedrängt, daß der Stileindruck derselbe geblieben ist, wie auf den kleineren Bildern: ein weitausladender Springbrunnen, kraus und bunt, Altdorfersche Renaissance, Maria auf einem Lehnsessel, Josef, der ihr Kirschen gepflückt hat, eine halbierte Kupferstichfigur, Putten, die von ferne an Dürer erinnern und eine überreiche Landschaft mit sehr hohem Horizont; die Architektur ist aus Gotik, Rundbogenstil, spielend behandelten Renaissanceformen und heimischem Riegelbau bunt zusammengesetzt. In der Malweise ist schon mehr erstrebt als früher, und auch mehr erreicht: der Gesamtton ist bei sehr viel mehr Lokalfarbe einheitlich und angenehm, und das volle, reichliche Licht im Freien gut ausgedrückt. So bezeichnet diese eigentümliche „Ruhe auf der Flucht“ einen Wendepunkt in Altdorfers Malerei.

Die nun folgenden, zum Teil noch datierten Bilder haben meist ein etwas größeres Format und sind nach ihrem Haupteindrucke entweder Architekturstücke oder auch noch Landschaften mit oft sehr reizvollen Lichtwirkungen und bedeutend mehr, manchmal bunt wirkenden Lokalfarben. Der Stil wird freier, die feine Ausführung erinnert wohl noch etwas an den Kupferstecher und die Bilder der ersten Periode.

Höchst merkwürdig, kühn komponiert und gemalt mit tiefen, satten ungebrochenen Lokalfarben und aufgesetztem Pinselgold sind fünf aus Weihenstephan stammende Tafeln mit der Legende des h. Quirinus (zwei in Siena, drei im Germanischen Museum). Wir sehen in eine Renaissancehalle, reichliches durch verschiedene Öffnungen einfallendes Licht durchströmt den weiten Raum, in dem fünf Männer verteilt sind, absichtsvoll wichtig und mit etwas grimassierender Gebärde („Die Verurteilung Quirins“, Germanisches Museum Nr. 215), — oder auf die Uferberge der Donau, vorn im Weidengebüsch steht ein Karren, auf den zwei Männer und zwei Frauen den Leichnam Quirins laden; die Figuren sind keineswegs korrekt, aber sie verstärken den überzeugenden Eindruck einer wirklichen Porträtlandschaft (ebenda Nr. 216). — Noch weiter in der Buntheit der Farben und in der Anwendung von Gold geht der Künstler in einem Architekturstück mit vielen kleinen Figuren: „Susanna im Bade“ (1526, München Nr. 289); auf den reich ausgeführten Renaissancepalast wird der Stadtbaumeister, denn das war er nun geworden, nicht weniger stolz gewesen sein, als auf seinen Springbrunnen von 1510.

Verschiedene religiöse Bilder sind sämtlich von feinster Beschaffenheit: eine „Anbetung der Könige“ (Sigmaringen Nr. 3) mit prächtig leuchtenden Farben bei Sonnenuntergang, eine kleinere „Geburt Christi“, fast noch



Fig. 209. Kreuzigung, von Altdorfer. Germanisches Museum.

schöner, ein Nachtstück mit dem Frühschein der aufgehenden Sonne (Wien, Sammlung des Kaiserhauses Nr. 1427), ferner die hier abgebildete Kreuzigung von 1526 (Germanisches Museum Nr. 213; Fig. 209), ebenso

eine etwas kleinere Darstellung desselben Gegenstandes aus ungefähr gleicher Zeit in Berlin (Nr. 638 D); ganz dieselben Wirkungen der Landschaft und des Wolken-



Fig. 210. Geburt Mariä, von Altdorfer. Augsburg.

himmels mit durchscheinenden Lichtern zeigt ein feingestimmter Kupferstich (die Kreuzigung, B. 8), dessen Entstehungszeit dadurch annähernd bestimmt wird. — Auch Marienbilder fuhr Altdorfer zu malen fort, obwohl er der Lehre Luthers zugethan



Fig. 211. Landschaft mit Allegorie, von Altdorfer. Berlin.

war, so die „Madonna auf einer Wolkenbank" (München Nr. 291) und die „Geburt der Maria" (Augsburg Nr. 2; Fig. 210), eine der glücklichsten Erfindungen unseres Künstlers, trotz der hohen Halle ganz intim; die kurzproportionierten Engelchen hängen als lebendige Guirlande unter dem Gewölbe und schwingen sich so melodisch, wie nur bei Sandro Botticelli (I, Fig. 99).

Auf dem letzten datierten Bilde, der einzigen Breittafel Altdorfers, werden wieder Jugendtöne, nur etwas voller, angeschlagen (1526. Berlin Nr. 638 C; Fig. 211). Die Farbe ist wieder einheitlicher, der Eindruck der Tiefe durch gute Luftperspektive vorzüglich gelungen, das Ganze als Landschaft mit Architektur und kleingehaltener Staffage gegeben: der Haushofmeister eines Schlosses bewillkommnet ein vornehmes Paar, auf dessen Schleppe eine Bettlerfamilie sitzt. Zweihundert Jahre später pflegte man dergleichen Szenen in Rokoko zu setzen. Hier soll ein Sprichwort damit illustriert werden.

Altdorfer war nach dem Umfange und dem Stil seiner Kunst kaum ein Maler zweiten Ranges, und seine „Renaissance" gab er nur, wie er sie verstand, auf seine Weise, und wie er sie in Wirklichkeit niemals sehen konnte. Und doch, wieviel Natur und Frische und anspruchslose, vertrauliche Grazie wohnt in diesen willkürlichen Formen! Ob er sich das wohl bewahrt haben würde, wenn er sich bemüht hätte, die Renaissance auf seinen Bildern so tadellos herzustellen, wie z. B. sein Fachgenosse Martin Schaffner in Ulm? Solche Fragen thut man immer wieder, ohne sie doch im einzelnen beantworten zu können. Der Zweifel will sich eben nicht beschwichtigen lassen, ob denn überhaupt das italienische Idiom für das Leben der deutschen Kunst von Glück hätte sein können.

Zu den Abbildungen.

Abgesehen von einzelnen, von den betreffenden Galerieverwaltungen zur Verfügung gestellten Blättern wurden zur Herstellung der Netzätzungen photographische Aufnahmen folgender Firmen benutzt:

Braun, Clément & Co. in Dornach: Gemälde des Pradomuseums, Handzeichnungen Dürers und Holbeins in Basel, Berlin und Wien.

Fr. Bruckmann in München: Gemälde der Münchener Pinakothek (Fig. 100, 102, 132, 199).

Franz Hanfstängl in München: Desgleichen, ferner Gemälde der Galerien zu Berlin, Dresden, London, Wien, Handzeichnungen der Windsor-Sammlung.

J. A. Stein in Nürnberg: Nürnberger Skulpturen und der Zwickauer Altar von Wohlgemut (Fig. 117).

Fr. Höfle in Augsburg: Gemälde des Germanischen Museums, der Galerien in Augsburg, Donaueschingen, Nördlingen und Stuttgart.

Gebrüder Alinari in Florenz: Gemälde italienischer Sammlungen und Kirchen.

Berichtigung.

In der Unterschrift zu Fig. 124 ist das Wort Teilstück zu streichen; im Text S. 200 bezeichnet es nur die vier Engel dieses Holzschnittes.



Drittes Buch

Die Renaissance im Norden

Quinten Massys. — Hans Holbein d. j. — Der Meister des Todes der Maria.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Hasenjagd, Tuschzeichnung von Hans Holbein d. j. Basel. S. 371.

Inhalt des dritten Buches.

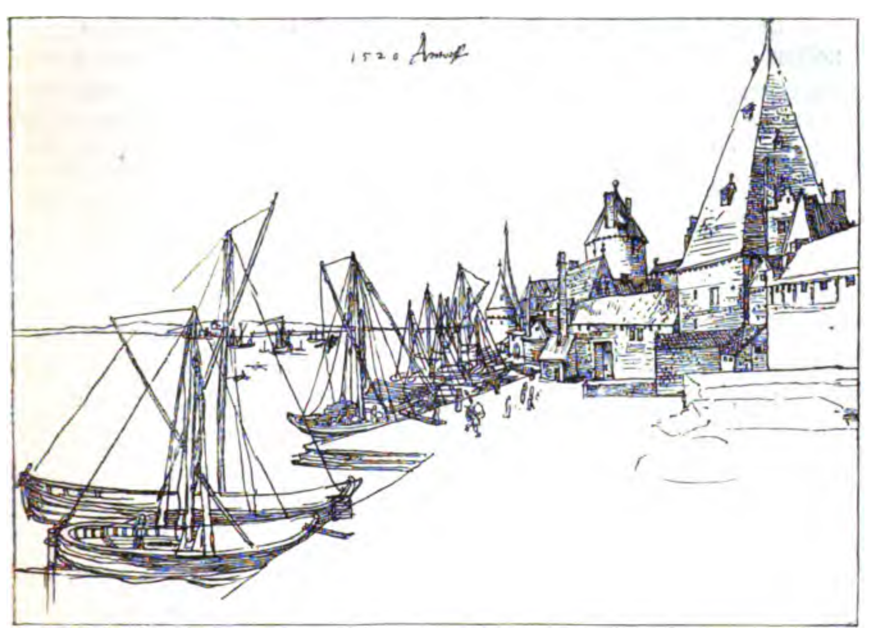
Berichtigung. Durch ein [illegible] die Unterschrift unter Fig. 100 S. 161 in einer [illegible] muß sie lauten: Johannes am Patmos.

Zu den Abbildungen.

[illegible] wurden zur Her- [illegible]

[illegible] Fig. 89.

[illegible] Geschichte der deutschen Malerei.



Antwerpen, Federzeichnung von Dürer. Albertina.

I. Quinten Massys und der niederländische Romanismus.

Patinir, Oostsanen und Mabuse. Scorel und Bernaert van Orley.
Lukas van Leyden.

Die niederländische Malerei hatte im 15. Jahrhundert nicht nur durch ihre Farben, sondern auch überhaupt als die höherstehende Kunst auf die deutsche vielfach eingewirkt. Um 1500 ändert sich dieses Verhältnis. Als Albrecht Dürer 1520 seine Fachgenossen in Antwerpen und Brüssel aufsuchte, war er für sie thatsächlich schon kein Fremdling mehr. Seine und Schongauers Kupferstiche waren ihnen lange bekannt, sie schätzten daran den scharfen Ausdruck der Figuren und Gesichter und die feine Ausführung aller Details. Seit 1500 fand man auch, wie aus der Kleidung der Frauen auf den niederländischen Bildern hervorgeht, Geschmack an der deutschen Tracht, sie erschien der schwereren burgundischen gegenüber als die modernere, und gleichzeitig mit dieser Wendung der Mode zeigt sich ferner deutlich auch das Gefallen an italienischen Formen.

Zunächst sind es die kleinen Zierformen der italienischen Renaissance an Geräten und Schmuckgegenständen, die auf den niederländischen Bildern hervortreten. Sie sind nicht durch unmittelbare Berührung mit Italien, sondern durch Kupferstiche und Holzschnitte, auch deutsche, ins Land gekommen, und die Maler, die hier wie in Deutschland in der Vermittelung des italienischen Geschmacks den anderen Künstlern vorangehen, versuchen bald auf ihren Bildern auch ganze Gebäude im Renaissancestil wiederzugeben, während sich der Typus der Figuren und die Komposition noch unverändert erhalten. Die neue Mode wurde in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts durch den Geschmack eines neuen höheren Gesellschaftskreises erheblich gefördert. Das niederländische Burgund war an Habsburg gekommen, und die Statthalterin Margareta war ganz der italienischen Richtung zugethan: ihr Hofmaler war Jacopo de'Barbari (S. 193) und später, seit 1520, der Brüsseler Bernaert van Orley. Jetzt gingen auch schon einzelne Maler nach Italien. Auf den Bildern, die sie nach ihrer Rückkehr in der Heimat malten, nahm das italienische Formenwesen einen immer breiteren Raum ein, es beschränkte sich nicht mehr auf die Einkleidung, auch die Figuren suchte man nach dem Vorbilde der Italiener z. B. Michelangelos zu geben, und das Nackte wagte sich absichtsvoll und mit Nachdruck hervor. So entwickelt sich allmählich in der Malerei der niederländische Romanismus, eine an sich unerfreuliche, aber geschichtlich verständliche Zeitrichtung. Den Malern, die ihre Urheber sind, folgen bald Bildhauer und Baumeister. Die Plastik war zunächst Kleinplastik, und in der Architektur kommt, gerade wie in Deutschland, das Italienische zuerst nur als Ornament zur Anwendung. Aber nach der Mitte des Jahrhunderts, als in Deutschland die Monumentalplastik längst zurückgegangen war, traten in den Niederlanden Bildhauer auf, die nicht nur ihre Heimatstädte, sondern auch Deutschland mit Brunnen und Denkmälern und Fassadenfiguren im michelangelesken Stil auf lange Zeit versorgten: Alexander Colins, Adriaen de Vries, Peter de Witte (Candid) und andere. Um dieselbe Zeit giebt die niederländische Architektur allmählich das feinere italienische Ornament auf und sucht ihren Renaissancecharakter immer mehr in einer derbplastischen Formensprache auszudrücken, und in dieser Gestalt hat auch sie sich dann über einen Teil von Deutschland verbreitet. Für das Städtebild des späten 16. und des 17. Jahrhunderts sind diese anspruchsvollen Gebäude und die massigen Bildwerke der niederländischen Künstler wichtig, und in ihrer Zeit waren sie vielbewunderte Erscheinungen, aber in eine Geschichte des Kunstideals und der künstlerischen Formen gehören

sie nicht. Heute interessieren uns an dieser ganzen Bewegung nur noch ihre Ursprünge, die durchaus bei den Malern zu suchen sind.

Die Maler haben aber keineswegs sämtlich diesen Romanismus nur als eine Sache der äußeren Form aufgefaßt, die älteren wenigstens haben mit Hilfe des italienischen Idioms auch das Wesen ihrer eigenen Kunst zu fördern und ihrer heimischen Art neue Seiten abzugewinnen gesucht. Dadurch allein erwecken einige von ihnen noch heute unsere Teilnahme.

Die Hauptsitze der früheren niederländischen Malerei waren Gent und Brügge, demnächst auch die Residenz des Landes, Brüssel. Gent und Brügge gehen im 16. Jahrhundert allmählich zurück, und neben Brüssel erhebt sich nun als erste Stadt der Niederlande und als großer europäischer Handelsplatz Antwerpen. Antwerpen wird auch die wichtigste Stätte der neuen niederländischen Malerei.

Der gefeiertste Künstler in ganz Niederland war zu seiner Zeit Quinten Massys. Er lebte in Antwerpen in äußerlich sehr glänzenden Verhältnissen, und sein Ansehen stellt man sich heute so groß vor, daß unsere Landsmänner Dürer und Holbein, als sie in seiner reichen Behausung vorsprachen, sich beinahe glücklich hätten preisen müssen, bei ihm nur vorgelassen zu werden. Über seinen Anfängen und seiner Bildungsgeschichte liegt völliges Dunkel. Er muß um 1460 geboren worden sein, kann also nicht eine und dieselbe Persönlichkeit sein mit dem gleichnamigen, 1466 in Löwen geborenen Kunstschmied, mit dem man ihn früher gleichsetzte. Vielleicht war er in Antwerpen geboren, jedenfalls trat er 1491 in die dortige Gilde ein. Antwerpen war damals noch nicht der später so wichtige Handelsplatz, auch in der Kunst bedeutete die Stadt noch nicht viel; es gab dort wohl Kunsthandwerker, aber keinen einzigen namhaften Maler. Er war der erste, der Antwerpen diesen Ruhm gab, und die Bilder, die ihm in der Kunstgeschichte seinen Platz gegeben haben, sind sogar erst um 1510 entstanden. Es ist möglich, daß er sich eine Zeit lang auch in Löwen aufhielt, jedenfalls arbeitete er für Löwen, er lebte aber für gewöhnlich in Antwerpen und starb daselbst 1530.

Es wird uns heute nicht ganz leicht sein, seinen Ruhm in seinen Werken wiederzufinden, wenn wir sie z. B. mit denen der van Eyck, Rogiers van der Weyden oder Memlings vergleichen. Nicht etwa bloß, weil die meisten Bilder von Quinten Massys verloren gegangen sind, und überhaupt nur wenige sich erhalten haben, denn unter diesen befinden sich doch zwei seiner

gefeierten Hauptwerke, die Flügelaltäre in Brüssel und Antwerpen, — sondern weil die Eigenschaften, die seine Bilder auszeichnen, die seelische Vertiefung der Gesichter, die überaus feine Ausführung und die durchsichtige Klarheit ihrer Lasuren, kaum im stande sein dürften, den Beifall der großen Menge



Fig. 212. Die h. Sippe, Mittelbild des Annenaltars von Quinten Massys. Brüssel.

zu gewinnen; sie setzen schon die Kennerschaft des gebildeten Liebhabers voraus. Kunstsinn und feineres Verständnis müssen also zunächst damals in den Niederlanden in sehr weite Kreise vorgedrungen sein. Dazu kommt aber ferner die lebhafte und allgemeine Teilnahme, welche gerade damals die Formsprache der italienischen Renaissance hervorrief. Sie brachte manchen

viel geringeren unter den jüngeren Künstlern zu großem Ansehen. Ihm, der zuerst kam und der sie glänzender und ungleich feiner anzuwenden verstand als die anderen, mußte die Gunst des Zeitgeschmacks doppelt zu teil werden. So wurde er der berühmteste Künstler in den Niederlanden, ja sein Ruhm überlebte ihn noch lange, Volkssage und Künstlernovelle spannen ihm einen seltsam erdichteten Lebenslauf, und nach hundert Jahren kamen kunstverständige Männer, die sein Andenken pflegten und der Nachwelt sein Wirken verständlich zu machen suchten an Bildern, die beinahe alle längst verloren sind: van der Gheest, Stevens, Fornenberg. Doch nun müssen wir sehen, wie weit wir heute noch dieser Bewunderung nachkommen können.

Der Annenaltar, 1509 für die Sanktannenbrüderschaft in die Peterskirche zu Löwen geliefert (jetzt im Museum zu Brüssel) zeigt auf seinem Mittelbilde (Fig. 212) die heilige Sippe. Die Frauen sitzen und beschäftigen sich mit den Kindern, die Männer stehen hinter der Brüstung einer architektonischen Laube und sehen herein und zum Teil auf die Gruppe nieder. Es ist dieselbe Anordnung, wie wir sie auf dem etwas späteren Sippenbilde eines unbekannten kölnischen Meisters fanden (Fig. 63). Die Erfindung ist jedenfalls nicht kölnisch, eher niederländisch, aber sie gehört nicht Quinten Massys, sondern wird von diesem einem älteren Holzschnitt oder Kupferstich entnommen sein. Daß Quinten Massys dem Kölner weit überlegen ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Die männlichen Gestalten sind charaktervoll; Josef zeichnet sich gegenüber seinen Schwägern und seinem Schwiegervater diesmal nicht durch den sonst üblichen einfältigen Gesichtsausdruck aus. Die Frauen sind nicht schön, ihr Gesichtstypus ist nicht gehoben, sondern durchaus menschlich wirklich, die Maria mit dem kurzen Kinn und dem langen Zwischenraum zwischen Oberlippe und Nase entspricht dem zierlichen und vollendet gemalten kleinen Brustbilde einer Maria mit gefalteten Händen (in Antwerpen Nr. 242), nur ist sie auf dem Löwener Altar etwas älter, die Kinder sind ein wenig linkisch, wenigstens nicht ganz so frei, wie sie bei den Italienern zu sein pflegen. Die Halle, die sich über der Gruppe wölbt, hat einige Renaissancebestandteile und ist nicht ohne Wirkung. Durch die Bogen sieht man klare Landschaft, in ihren Elementen nicht streng einheimisch, aber auch nicht auf bestimmten, etwa italienischen Reiseeindrücken beruhend; ähnliche Landschaften malte Quintens Freund Patinir, und der könnte ihm auch hier geholfen haben. Einst hatte das Bild leuchtende, reiche Farben, sie schillern zum Teil in mehreren Tönen, jetzt sind sie abgeblaßt und, wie auch auf den Flügelbildern, durch Restauration be-

einträchtigt. Die Malerei (Wasserfarben, in den Schatten Öl) ist leicht und flüssig, die Gesichter sind fast ohne Schatten voll und rund modelliert, dabei ist jedoch die Ausführung aller Details so fein, daß z. B. von den links am



Fig. 213. Opfer Joachims und Annas. Fig. 214. Zurückweisung Joachims.
Äußere Flügelbilder zu Fig. 212.

Boden neben dem Kinde liegenden Kupferstichen einer aus dem 15. Jahrhundert genau hat bestimmt werden können.

Welchen Eindruck macht nun das Ganze, wenn wir es mit ähnlichen älteren Werken vergleichen? Merkwürdig ist, daß keine dieser Personen den Beschauer ansieht. Aber alle sind mit etwas beschäftigt, was sie innerlich erregt; beinahe alle, auch die Kinder, zeigen sich mit vorgerecktem Halse im Zustande einer Spannung, und die äußeren Gegenstände der Beschäftigung, durch die die einzelnen Personen miteinander geistig verbunden sind, Bücher, Blumen, Früchte, sind hier zahlreicher als gewöhnlich. Läßt man schnell den Blick an sämtlichen Köpfen vorübergleiten, so scheint etwas wie ein Blitz über die Gesichter der äußerlich so ruhig geordneten Versammlung zu zucken, und diese ganz eigentümliche innerliche, nicht pathetische Belebung ist an Quinten Massys etwas neues, was sich bei keinem seiner niederländischen Vorgänger findet. Seine Menschen bedeuten im Verhältnis zu ihrer Umgebung mehr, durch ihr eigenes geistiges Wesen, nicht bloß durch ihren größeren Maßstab und dadurch, daß sie in den Vordergrund gerückt sind. Dies letzte gehört freilich auch, wie ein Vergleich aller Werke Quintens zeigt, mit zu den Mitteln seiner künstlerischen Absicht. Man wird seine Bilder nicht mehr als Landschaften mit Figuren und nicht einmal als Figuren in Landschaft bezeichnen können, es sind Figuren, immer in mäßiger Zahl und durchgearbeitet, von porträtmäßiger Wirklichkeit, und sie sind nahe an den Beschauer herangetreten. Der Vordergrund bei Quinten Massys hat immer etwas packendes, um ihn war es dem Künstler am meisten zu thun; viel weniger interessierte ihn, wie wir sehen werden, die Vertiefung des Raumes.

Freier komponiert und noch lebhafter bewegt sind die Bilder auf den Flügeln. Außen links (Fig. 213) das „Opfer Joachims und Annas“ mit dem Blick auf ein Phantasiebild der Löwener Peterskirche. An der Attika eines Säulenbaues befindet sich die Künstlerinschrift (1509), und ein rückwärts gewandter Mann liest in seinem Buche den Text einer Stiftungsurkunde, die der Künstler am 15. März 1508 zu Gunsten seiner eigenen Kinder vollzogen hat. Rechts (Fig. 214) wird „Joachims Opfer zurückgewiesen“, der Ausdruck des tief Betroffenen ist so beweglich wiedergegeben, wie wir auf keinem älteren Bilde ähnliches finden, und in dem Spiel des Lichtes und der schillernden Farbenreflexe sehen wir Jan van Eycks Kunst fortgesetzt. — Auf dem linken inneren Flügelbilde (Fig. 216) sehen wir in freiem Licht vor einer komponierten Landschaft mit vielen Gebäuden Joachim im grauen Gewande, wie er die Botschaft empfängt von dem über ihm schwebenden Engel

Drittes Buch

Die Renaissance im Norden

Quinten Massys. — Hans Holbein d. j. — Der Meister des Todes der Maria.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



Hasenjagd, Tuschzeichnung von Hans Holbein d. j. Basel. S. 371.

Inhalt des dritten Buches.

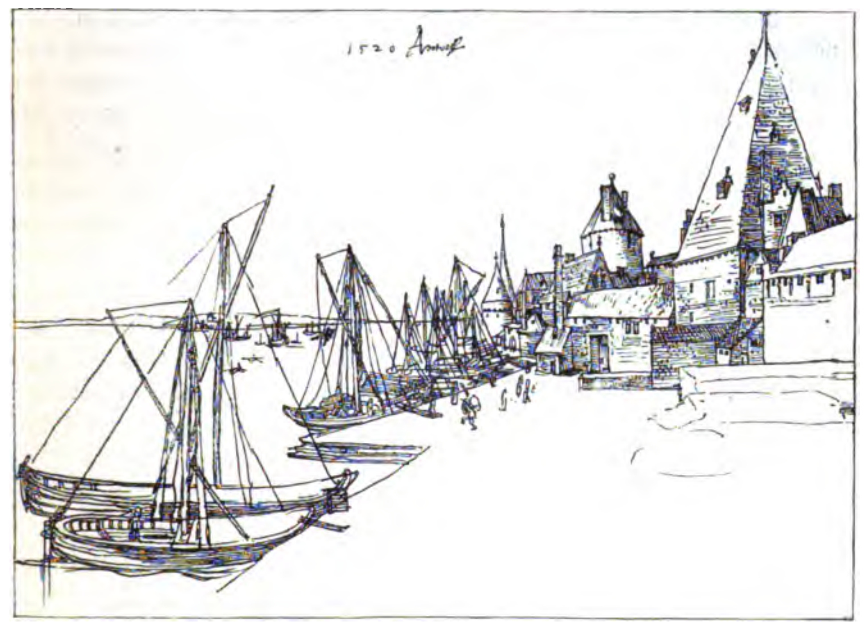
Berichtigung. Durch eine Nachlässigkeit in der Druckerei ist die Unterschrift unter Fig. 100 S. 161 in einer größeren Anzahl von Abzügen verunstaltet. Selbstverständlich muß sie lauten: Johannes auf Patmos.

Zu den Abbildungen.

Die auf S. 335 gegebenen Nachweise gelten auch für das dritte Buch. Außerdem wurden zur Herstellung der Netzätzungen Photographien von folgenden Verlagsfirmen benutzt:

D. Anderson in Rom: Turiner Galerie (Fig. 226).
Braun, Clément & Co. in Dornach: Museum zu Antwerpen; außerdem Fig. 89.
Fr. Bruckmann in München: Pinakothek (Fig. 229).
A. Giraudon in Paris: Louvresammlung.
Franz Hanfstängl in München: Museen zu Amsterdam und Brüssel.
J. Loewy in Wien: K. K. Gemäldegalerie.
Joh. Nöhring in Lübeck: Museum zu Köln.

Fig. 138 ist eine Kopie der Abbildung in Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei.



Antwerpen, Federzeichnung von Dürer. Albertina.

I. Quinten Massys und der niederländische Romanismus.

Patinir, Oostsanen und Mabuse. Scorel und Bernaert van Orley.
Lukas van Leyden.

Die niederländische Malerei hatte im 15. Jahrhundert nicht nur durch ihre Farben, sondern auch überhaupt als die höherstehende Kunst auf die deutsche vielfach eingewirkt. Um 1500 ändert sich dieses Verhältnis. Als Albrecht Dürer 1520 seine Fachgenossen in Antwerpen und Brüssel aufsuchte, war er für sie thatsächlich schon kein Fremdling mehr. Seine und Schongauers Kupferstiche waren ihnen lange bekannt, sie schätzten daran den scharfen Ausdruck der Figuren und Gesichter und die feine Ausführung aller Details. Seit 1500 fand man auch, wie aus der Kleidung der Frauen auf den niederländischen Bildern hervorgeht, Geschmack an der deutschen Tracht, sie erschien der schwereren burgundischen gegenüber als die modernere, und gleichzeitig mit dieser Wendung der Mode zeigt sich ferner deutlich auch das Gefallen an italienischen Formen.

Zunächst sind es die kleinen Zierformen der italienischen Renaissance an Geräten und Schmuckgegenständen, die auf den niederländischen Bildern hervortreten. Sie sind nicht durch unmittelbare Berührung mit Italien, sondern durch Kupferstiche und Holzschnitte, auch deutsche, ins Land gekommen, und die Maler, die hier wie in Deutschland in der Vermittelung des italienischen Geschmacks den anderen Künstlern vorangehen, versuchen bald auf ihren Bildern auch ganze Gebäude im Renaissancestil wiederzugeben, während sich der Typus der Figuren und die Komposition noch unverändert erhalten. Die neue Mode wurde in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts durch den Geschmack eines neuen höheren Gesellschaftskreises erheblich gefördert. Das niederländische Burgund war an Habsburg gekommen, und die Statthalterin Margareta war ganz der italienischen Richtung zugethan: ihr Hofmaler war Jacopo de'Barbari (S. 193) und später, seit 1520, der Brüsseler Bernaert van Orley. Jetzt gingen auch schon einzelne Maler nach Italien. Auf den Bildern, die sie nach ihrer Rückkehr in der Heimat malten, nahm das italienische Formenwesen einen immer breiteren Raum ein, es beschränkte sich nicht mehr auf die Einkleidung, auch die Figuren suchte man nach dem Vorbilde der Italiener z. B. Michelangelos zu geben, und das Nackte wagte sich absichtsvoll und mit Nachdruck hervor. So entwickelt sich allmählich in der Malerei der niederländische **Romanismus**, eine an sich unerfreuliche, aber geschichtlich verständliche Zeitrichtung. Den Malern, die ihre Urheber sind, folgen bald Bildhauer und Baumeister. Die Plastik war zunächst Kleinplastik, und in der Architektur kommt, gerade wie in Deutschland, das Italienische zuerst nur als Ornament zur Anwendung. Aber nach der Mitte des Jahrhunderts, als in Deutschland die Monumentalplastik längst zurückgegangen war, traten in den Niederlanden Bildhauer auf, die nicht nur ihre Heimatstädte, sondern auch Deutschland mit Brunnen und Denkmälern und Fassadenfiguren im michelangelesken Stil auf lange Zeit versorgten: Alexander Colins, Adriaen de Vries, Peter de Witte (Candid) und andere. Um dieselbe Zeit giebt die niederländische Architektur allmählich das feinere italienische Ornament auf und sucht ihren Renaissancecharakter immer mehr in einer derbplastischen Formensprache auszudrücken, und in dieser Gestalt hat auch sie sich dann über einen Teil von Deutschland verbreitet. Für das Städtebild des späten 16. und des 17. Jahrhunderts sind diese anspruchsvollen Gebäude und die massigen Bildwerke der niederländischen Künstler wichtig, und in ihrer Zeit waren sie vielbewunderte Erscheinungen, aber in eine Geschichte des Kunstideals und der künstlerischen Formen gehören

sie nicht. Heute interessieren uns an dieser ganzen Bewegung nur noch ihre Ursprünge, die durchaus bei den Malern zu suchen sind.

Die Maler haben aber keineswegs sämtlich diesen Romanismus nur als eine Sache der äußeren Form aufgefaßt, die älteren wenigstens haben mit Hilfe des italienischen Idioms auch das Wesen ihrer eigenen Kunst zu fördern und ihrer heimischen Art neue Seiten abzugewinnen gesucht. Dadurch allein erwecken einige von ihnen noch heute unsere Teilnahme.

Die Hauptsitze der früheren niederländischen Malerei waren Gent und Brügge, demnächst auch die Residenz des Landes, Brüssel. Gent und Brügge gehen im 16. Jahrhundert allmählich zurück, und neben Brüssel erhebt sich nun als erste Stadt der Niederlande und als großer europäischer Handelsplatz Antwerpen. Antwerpen wird auch die wichtigste Stätte der neuen niederländischen Malerei.

Der gefeiertste Künstler in ganz Niederland war zu seiner Zeit Quinten Massys. Er lebte in Antwerpen in äußerlich sehr glänzenden Verhältnissen, und sein Ansehen stellt man sich heute so groß vor, daß unsere Landsmänner Dürer und Holbein, als sie in seiner reichen Behausung vorsprachen, sich beinahe glücklich hätten preisen müssen, bei ihm nur vorgelassen zu werden. Über seinen Anfängen und seiner Bildungsgeschichte liegt völliges Dunkel. Er muß um 1460 geboren worden sein, kann also nicht eine und dieselbe Persönlichkeit sein mit dem gleichnamigen, 1466 in Löwen geborenen Kunstschmied, mit dem man ihn früher gleichsetzte. Vielleicht war er in Antwerpen geboren, jedenfalls trat er 1491 in die dortige Gilde ein. Antwerpen war damals noch nicht der später so wichtige Handelsplatz, auch in der Kunst bedeutete die Stadt noch nicht viel; es gab dort wohl Kunsthandwerker, aber keinen einzigen namhaften Maler. Er war der erste, der Antwerpen diesen Ruhm gab, und die Bilder, die ihm in der Kunstgeschichte seinen Platz gegeben haben, sind sogar erst um 1510 entstanden. Es ist möglich, daß er sich eine Zeit lang auch in Löwen aufhielt, jedenfalls arbeitete er für Löwen, er lebte aber für gewöhnlich in Antwerpen und starb daselbst 1530.

Es wird uns heute nicht ganz leicht sein, seinen Ruhm in seinen Werken wiederzufinden, wenn wir sie z. B. mit denen der van Eyck, Rogiers van der Weyden oder Memlings vergleichen. Nicht etwa bloß, weil die meisten Bilder von Quinten Massys verloren gegangen sind, und überhaupt nur wenige sich erhalten haben, denn unter diesen befinden sich doch zwei seiner

gefeierten Hauptwerke, die Flügelaltäre in Brüssel und Antwerpen, — sondern weil die Eigenschaften, die seine Bilder auszeichnen, die seelische Vertiefung der Gesichter, die überaus feine Ausführung und die durchsichtige Klarheit ihrer Lasuren, kaum im stande sein dürften, den Beifall der großen Menge



Fig. 212. Die h. Sippe, Mittelbild des Annenaltars von Quinten Massys. Brüssel.

zu gewinnen; sie setzen schon die Kennerschaft des gebildeten Liebhabers voraus. Kunstsinn und feineres Verständnis müssen also zunächst damals in den Niederlanden in sehr weite Kreise vorgedrungen sein. Dazu kommt aber ferner die lebhafte und allgemeine Teilnahme, welche gerade damals die Formsprache der italienischen Renaissance hervorrief. Sie brachte manchen

viel geringeren unter den jüngeren Künstlern zu großem Ansehen. Ihm, der zuerst kam und der sie glänzender und ungleich feiner anzuwenden verstand als die anderen, mußte die Gunst des Zeitgeschmacks doppelt zu teil werden. So wurde er der berühmteste Künstler in den Niederlanden, ja sein Ruhm überlebte ihn noch lange, Volkssage und Künstlernovelle spannen ihm einen seltsam erdichteten Lebenslauf, und nach hundert Jahren kamen kunstverständige Männer, die sein Andenken pflegten und der Nachwelt sein Wirken verständlich zu machen suchten an Bildern, die beinahe alle längst verloren sind: van der Gheest, Stevens, Fornenberg. Doch nun müssen wir sehen, wie weit wir heute noch dieser Bewunderung nachkommen können.

Der Annenaltar, 1509 für die Sanktannenbrüderschaft in die Peterskirche zu Löwen geliefert (jetzt im Museum zu Brüssel) zeigt auf seinem Mittelbilde (Fig. 212) die heilige Sippe. Die Frauen sitzen und beschäftigen sich mit den Kindern, die Männer stehen hinter der Brüstung einer architektonischen Laube und sehen herein und zum Teil auf die Gruppe nieder. Es ist dieselbe Anordnung, wie wir sie auf dem etwas späteren Sippenbilde eines unbekannten kölnischen Meisters fanden (Fig. 63). Die Erfindung ist jedenfalls nicht kölnisch, eher niederländisch, aber sie gehört nicht Quinten Massys, sondern wird von diesem einem älteren Holzschnitt oder Kupferstich entnommen sein. Daß Quinten Massys dem Kölner weit überlegen ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Die männlichen Gestalten sind charaktervoll; Josef zeichnet sich gegenüber seinen Schwägern und seinem Schwiegervater diesmal nicht durch den sonst üblichen einfältigen Gesichtsausdruck aus. Die Frauen sind nicht schön, ihr Gesichtstypus ist nicht gehoben, sondern durchaus menschlich wirklich, die Maria mit dem kurzen Kinn und dem langen Zwischenraum zwischen Oberlippe und Nase entspricht dem zierlichen und vollendet gemalten kleinen Brustbilde einer Maria mit gefalteten Händen (in Antwerpen Nr. 242), nur ist sie auf dem Löwener Altar etwas älter, die Kinder sind ein wenig linkisch, wenigstens nicht ganz so frei, wie sie bei den Italienern zu sein pflegen. Die Halle, die sich über der Gruppe wölbt, hat einige Renaissancebestandteile und ist nicht ohne Wirkung. Durch die Bogen sieht man klare Landschaft, in ihren Elementen nicht streng einheimisch, aber auch nicht auf bestimmten, etwa italienischen Reiseeindrücken beruhend; ähnliche Landschaften malte Quintens Freund Patinir, und der könnte ihm auch hier geholfen haben. Einst hatte das Bild leuchtende, reiche Farben, sie schillern zum Teil in mehreren Tönen, jetzt sind sie abgeblaßt und, wie auch auf den Flügelbildern, durch Restauration be-

einträchtigt. Die Malerei (Wasserfarben, in den Schatten Öl) ist leicht und flüssig, die Gesichter sind fast ohne Schatten voll und rund modelliert, dabei ist jedoch die Ausführung aller Details so fein, daß z. B. von den links am



Fig. 213. Opfer Joachims und Annas. Fig. 214. Zurückweisung Joachims.
Äußere Flügelbilder zu Fig. 212.

Boden neben dem Kinde liegenden Kupferstichen einer aus dem 15. Jahrhundert genau hat bestimmt werden können.

Welchen Eindruck macht nun das Ganze, wenn wir es mit ähnlichen älteren Werken vergleichen? Merkwürdig ist, daß keine dieser Personen den Beschauer ansieht. Aber alle sind mit etwas beschäftigt, was sie innerlich erregt; beinahe alle, auch die Kinder, zeigen sich mit vorgerecktem Halse im Zustande einer Spannung, und die äußeren Gegenstände der Beschäftigung, durch die die einzelnen Personen miteinander geistig verbunden sind, Bücher, Blumen, Früchte, sind hier zahlreicher als gewöhnlich. Läßt man schnell den Blick an sämtlichen Köpfen vorübergleiten, so scheint etwas wie ein Blitz über die Gesichter der äußerlich so ruhig geordneten Versammlung zu zucken, und diese ganz eigentümliche innerliche, nicht pathetische Belebung ist an Quinten Massys etwas neues, was sich bei keinem seiner niederländischen Vorgänger findet. Seine Menschen bedeuten im Verhältnis zu ihrer Umgebung mehr, durch ihr eigenes geistiges Wesen, nicht bloß durch ihren größeren Maßstab und dadurch, daß sie in den Vordergrund gerückt sind. Dies letzte gehört freilich auch, wie ein Vergleich aller Werke Quintens zeigt, mit zu den Mitteln seiner künstlerischen Absicht. Man wird seine Bilder nicht mehr als Landschaften mit Figuren und nicht einmal als Figuren in Landschaft bezeichnen können, es sind Figuren, immer in mäßiger Zahl und durchgearbeitet, von porträtmäßiger Wirklichkeit, und sie sind nahe an den Beschauer herangetreten. Der Vordergrund bei Quinten Massys hat immer etwas packendes, um ihn war es dem Künstler am meisten zu thun; viel weniger interessierte ihn, wie wir sehen werden, die Vertiefung des Raumes.

Freier komponiert und noch lebhafter bewegt sind die Bilder auf den Flügeln. Außen links (Fig. 213) das „Opfer Joachims und Annas“ mit dem Blick auf ein Phantasiebild der Löwener Peterskirche. An der Attika eines Säulenbaues befindet sich die Künstlerinschrift (1509), und ein rückwärts gewandter Mann liest in seinem Buche den Text einer Stiftungsurkunde, die der Künstler am 15. März 1508 zu Gunsten seiner eigenen Kinder vollzogen hat. Rechts (Fig. 214) wird „Joachims Opfer zurückgewiesen“, der Ausdruck des tief Betroffenen ist so beweglich wiedergegeben, wie wir auf keinem älteren Bilde ähnliches finden, und in dem Spiel des Lichtes und der schillernden Farbenreflexe sehen wir Jan van Eycks Kunst fortgesetzt. — Auf dem linken inneren Flügelbilde (Fig. 216) sehen wir in freiem Licht vor einer komponierten Landschaft mit vielen Gebäuden Joachim im grauen Gewande, wie er die Botschaft empfängt von dem über ihm schwebenden Engel

in grünrot schillerndem Kleide. Wir haben hier dieselbe Hingabe und völlige Entäußerung einer inneren Stimmung, wie auf dem Bilde der „Zurückweisung“, die Vision wird lebendiger erfaßt, als es sonst in niederländischen



Fig. 215. Annas Tod. Fig. 216. Joachim empfängt die himmlische Botschaft.
Innere Flügelbilder zu Fig. 212.
(Fig. 215 befindet sich auf dem rechten, Fig. 216 auf dem linken Flügel.)

Darstellungen geschieht; es ist, als spürten wir etwas von Dürers Atem, etwa aus dem Marienleben, das Quinten Massys jedenfalls gekannt hat. — Geschlossene Beleuchtung, wie die beiden äußeren Flügel, hat wieder die Darstellung des rechten Innenflügels (Fig. 215): der „Tod der h. Anna", der Maria die Sterbekerze reicht, während der junge Christus seine Großmutter segnet; an den Fenstern sieht man die Köpfe Joachims und Josefs. Vielleicht giebt es unter den vielen ähnlichen Sterbeszenen (Tod Mariä) keine, auf der der Abschied einer Seele so ergreifend dargestellt worden ist.

Als Quinten Massys noch mit dem Annenaltar beschäftigt war, bestellte die Schreinergilde in Antwerpen bei ihm den etwas größeren Flügelaltar mit der Grablegung Christi als Mittelstück, der 1511 vollendet wurde und sich jetzt im dortigen Museum befindet. Über den Annenaltar berichtet kein Zeitgenosse, und spätere, die ihn erwähnen, haben ihn selbst nicht mehr gesehen, nur seine eigene Beschaffenheit beweist uns noch, daß er eins der Hauptwerke des Künstlers gewesen ist. Das Triptychon mit der Grablegung ist berühmter geworden, es war aber auch mehr darauf angelegt, einen allgemeinen Eindruck zu erwecken. Philipp II. und Elisabeth bemühten sich vergebens, es zu erwerben. Es entging mit Not dem Bildersturm, aber nicht ohne Spuren der Beschädigung, und es mußte öfter restauriert werden. Aber dennoch ist alles Wesentliche darauf erhalten.

Die Hauptgruppe (Fig. 217) ist von großer Wirkung, schmerzlich ergreifend und zugleich prächtig. Der Christuskörper ist natürlich durchgebildet, er trägt die Spuren der ausgestandenen Leiden an sich, aber er ist lange nicht so naturalistisch, wie Holbeins widerlicher toter Jude in Basel, eher von der Art, wie Mantegna das Nackte giebt, streng und mager, in den Proportionen gestreckt. Die Köpfe haben sämtlich vollen persönlichen Ausdruck (der Mann im Turban mit der Dornenkrone in den Händen ist übrigens der Zebedäus des Annenaltars), die sachlich unpassende Kleiderpracht ist um der Farben willen gewählt, nur die Hauptpersonen haben, wie es herkömmlich war, einfache Tracht. Die zerrissene Landschaft stimmt mit zu dem leidvollen Ausdruck des Vorganges. Oben auf der Bergebene sammeln Frauen Blut, die Arbeiter rüsten sich zum Heimgang; rechts unten in einer Grabkammer sieht man einen Mann und eine Frau mit Tüchern, ein ernstes kleines Genrebild.

Die Flügel zeigen außen grau in grau die beiden Johannes, innen links das „Gastmahl des Herodes" (Fig. 218), rechts das „Martyrium des Evangelisten". Diese Szenen gehen in der Energie noch über das Mittel-

bild hinaus. Man beachte in der ersten die gesteigerte Erregung, alles spitzt sich auf einen Moment zu, man beachte den Pagen unten und oben die Musikanten, dabei die große Menge ausgeführten kostbaren Beiwerks.



Fig. 217. Grablegung Christi, von Quinten Massys. Antwerpen.

Auf dem rechten Flügel steht vorn der Märtyrer in einem Kessel, und zwei derb aufgefaßte feuerschürende Kerle bemühen sich in ihrem Ingrimm vergebens, das Öl zum Sieden zu bringen. Das ist so wirksam und packend, wie wir

nichts bei einem früheren Niederländer finden, es zeigt uns am besten Quinten Massys Abstand von seinen sämtlichen Vorgängern. Aber der Mittelgrund



Fig. 218. Gastmahl des Herodes, von Quinten Massys. Antwerpen.

genügt nicht, die Luftperspektive ist unvollkommen, die Figuren kleben aneinander. Dafür hatte man freilich die Freude, die einzelnen Haare an den

Pferden zählen zu können, und man that das, wie wir hören, schon sehr früh und mit wahrer Bewunderung. Für uns beweist es nur, daß der Künstler nicht darauf ausging, die Darstellung in die Tiefe zu führen. Auch die „Grablegung“ des Mittelstücks ist ja eine einzige in einer Ebene liegende, plastisch gedachte Gruppe.

Es giebt eine große Menge von Schulbildern und Kopien, die mit Quinten Massys zusammenhängen. Viele Bilder auch, die man früher ihm selbst zuschrieb, sind seither als Eigentum anderer Maler erkannt worden. Dieser Beispiel ist lehrreich. Er zeigt, daß dem Quinten Massys einige seiner Landsleute, wie Patinir und Mabuse, sodann der Meister des Todes Maria und in seinen Porträts bisweilen auch Holbein sehr nahe kommen. Sie haben eben alle unter seinem Einfluß gestanden. Seinen Bildern nach eignete sich Quinten Massys vortrefflich zum Porträtmaler. Manche schreiben ihm einzelne ausgezeichnete Bildnisse zu, z. B. den Carondelet in München Nr. 741, Knipperdolling in Frankfurt, Städel; sicher ist nur Petrus Ägidius in Longford Castle. Sodann gehen auf ihn sittenbildlich aufgefaßte Halbfigurenbilder zurück, wie früher schon eines Petrus Cristus gemalt hatte (S. 38) und wie sie später wieder bei Lukas van Leyden und in seinem Kreise vorkommen. Die „zwei Geizhälse“ vor einem Tische mit Kostbarkeiten und einem großen Buche, in das der eine Einträge macht, sind nur noch in Kopien erhalten (Windsor Castle, Berlin, München, Antwerpen, Petersburg); sie stellen Steuereinnehmer, vielleicht auch einen Antwerpener Kontorscherz dar, und werden meist dem Marinus van Roymerswale zugeschrieben, einem Nachahmer Quintens, der zwischen 1521 und 1558 thätig war. Demselben dürfte auch ein übrigens sehr schöner h. Hieronymus in halber Figur (Berlin Nr. 574B) gehören, sowie eine andere Darstellung desselben Gegenstandes, die sich in mehreren Exemplaren erhalten hat, am besten in Madrid. — Den Geizhalsbildern verwandt ist die hier abgebildete Darstellung eines „Wechslers und seiner Frau“ (Louvre: Fig. 219) von 1514, ein feines und durchaus eigenhändiges Original unseres Meisters selbst. Auf dem Rahmen stand einst lateinisch der Spruch von der rechten Wage (Sprüche Sal. 16, 11); ob der Künstler an einen reichen Sammler oder einen Antiquitätenhändler gedacht hat, mag dahingestellt bleiben.

Charakteristisch für Quinten Massys Verhalten zu der Renaissance ist noch ein gutes, unbezeichnetes Hauptwerk seiner reifen Zeit, die thronende Madonna in Berlin (Fig. 220), die außerdem in mehreren zum Teil geänderten Wiederholungen vorkommt. Ihre Tracht ist deutsch, ebenso wie die

einer ähnlich aufgefaßten etwas kleineren Magdalena in halber Figur (Antwerpen Nr. 243), der Gesichtstypus ist derselbe wie sonst bei Quinten. Auf beiden Bildern ist die Architektur im ganzen gotisch gehalten, aber dazwischen zeigen sich in großer Menge Renaissanceschmuckformen, auch an der Kleidung. In dem kleinen Beiwerk der Ausstattung, dem gedeckten Tisch auf dem Berliner Bilde hat sich der Künstler offenbar nicht genug thun können.



Fig. 219. Der Wechsler und seine Frau, von Quinten Massys. Paris.

Darin liegt ein ganz intimer Reiz. Die Landschaft ist fein, gartenartig gepflegt, in der Hauptsache einheimisch; darin steht rechts ein dünnbelaubter Baum, wie er öfter auf frühen italienischen Bildern (Peruginos oder Raffaels) vorkommt. Der Ausdruck ist innig, aber zugleich vornehm und festlich, strahlend, wie die dünn aufgesetzten leuchtenden Farben. Das Bild ist auf den feinen Geschmack der höheren Gesellschaft berechnet, deren Ansprüche zu befriedigen Quintens Kunst vorzugsweise bedacht war.

An Quinten Massys schließen sich nun zahlreiche niederländische Romanisten an und behaupten das Feld, bis Rubens und die Holländer kommen und sie zurückdrängen. Als Zeugen und Miturheber einer wenig



Fig. 220. Thronende Madonna, von Quinten Massys. Berlin.

ansprechenden, aber verständlichen Zeitrichtung haben sie alle ihren geschichtlichen Platz, und bei näherem Verkehr offenbaren auch ihre Werke einzeln besondere Vorzüge, vor allem im technischen, wodurch sie sich voneinander



Fig. 221. Ruhe auf der Flucht, von Patinir. Berlin.

unterscheiden und ihre Betrachtung für den Kundigen an Interesse gewinnt. Manche von ihnen sind z. B. gelegentlich Archaisten und haben oft unsere besten Kenner getäuscht, so daß man ihre Bilder älteren Künstlern zuschrieb. Die Geschichte, deren einzelne Stufen Fortschritte bedeuten sollen, hat ihnen

genug gethan, wenn sie sie als Gattung erwähnt hat, und der Sucher des Schönen wird sich nicht durch sie die Aussicht auf besseres verstellen wollen. Es ist aber von Interesse, an einigen älteren und hervorragenden Vertretern der neuen Richtung zu verfolgen, wie die gotische Malerei zu Ende geht und die Renaissance den heimischen Stil verdrängt.

Eng mit Quinten Massys verbunden war der liebenswürdige Joachim Patinir aus Dinant. Er trat 1515 in die Antwerpener Gilde ein, wurde Dürers Freund und wird schon 1524 als verstorben erwähnt. Sein Fach ist die Landschaft, in die er viel Stimmung zu legen weiß, er half darin dem Quinten Massys, und dieser malte ihm in eine Antoniuslandschaft (Madrid, Prado) Hexen als Staffage. Mit den Formen der Renaissance hat Patinir noch nichts zu thun, eher erinnern seine Figuren, die als landschaftliche Staffage wirken, ein wenig an Dürer: „Taufe Christi" (Wien); „Flucht nach Ägypten" (Antwerpen) ganz klein, diese beiden sind bezeichnet; „Ruhe auf der Flucht", Maria sitzt unter Reisegepäck in einer weiten, reichgegliederten Hügellandschaft mit Wasser und Gebäuden (Berlin, Fig. 221; ebenso, das Kind stillend und besonders reizvoll, in Brüssel, ähnliche Bilder in Madrid und München). Der Ausdruck aller dieser Bilder ist weich, milde und lieblich, die Luftperspektive schon recht gut.

Ähnlich in der Stimmung seiner Landschaften, aber im Figürlichen viel energischer ist ein Holländer, Jakob Cornelisz van Amsterdam, gewöhnlich van Oostsanen genannt. Er ist etwas jünger als Quinten Massys (geboren zwischen 1475 und 1480), wir können seine Thätigkeit von 1500 bis 1533 verfolgen. Daß er in seinen Figuren eine größere Bedeutung beansprucht, zeigen schon die nach seinen Zeichnungen gemachten Holzschnitte, die man bereits lange, ehe man auf seine zahlreichen Gemälde aufmerksam wurde, gekannt hat. Seine Umrisse sind scharf, sein Typus ist kräftig und bestimmt, keineswegs anziehend, bei Frauen und Kindern sogar geradezu häßlich und außerdem recht einförmig. Am wenigsten vorteilhaft wirken deshalb seine Gemälde mit größeren Figuren, wie ein Flügelaltar mit der „Verehrung der Dreieinigkeit" von 1523, eines seiner Hauptwerke, in Kassel. Anziehender sind sie, wenn die Landschaft mehr hervortritt, z. B. Maria mit dem Kinde und musizierenden Engeln vor einer Brüstung, Mittelstück eines kleinen Flügelaltars in Berlin (Fig. 222). Die Kinderköpfe sind häßlich, aber die ganze Erfindung ist anmutig, und der Eindruck der reichbelebten Landschaft mit ihrem stattlichen Schloß äußerst reizvoll. Bei solchen Bildern denkt man etwa an Dürers Marienleben, und wirklich wurde

auch eine „Geburt Christi“ Oostsanens von 1512, mit den anbetenden Hirten (Neapel) früher nach Dürer benannt. Ein anspruchsvolleres, glänzendes Werk von unsagbar fleißiger Ausführung ist ein Altar von 1511 mit Doppelflügeln und dem heiligen Hieronymus als Mitte (Wien). Oostsanen kann



Fig. 222. Madonna mit Engeln, von Oostsanen. Berlin.

also sehr verschieden sein, und daß er zu seiner Zeit etwas galt, zeigt der Einfluß, den er auf andere Maler ausübte. Später nimmt er mehr und mehr einzelne Zierformen der Renaissance an, aber der Haupteindruck seiner Bilder wird nicht dadurch bestimmt, er beruht vielmehr auf den älteren, einheimischen Bestandteilen, also namentlich auf den niederländischen Figuren,

die hie und da auch an Dürer erinnern, und auf einer kindlich naiven, manchmal kecken Freiheit des Komponierens oder Zusammenstellens, einer

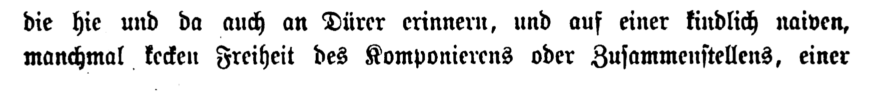


Fig. 233. Thronende Madonna (untere Hälfte), von Mabuse. Palermo.

Freude am Erzählen, die uns viele Unvollkommenheiten seiner Formen übersehen läßt.

Vielleicht der gefeiertste unter den Romanisten nächst Quinten Massys war Jan Gossart (um 1470 bis 1541), den man nach seinem Geburts-

ort Maubeuge Mabuse nennt. Er trat 1503 in die Gilde zu Antwerpen ein und malte teils dort, teils in anderen Städten, auch im Dienst des Bischofs von Utrecht, Philipps von Burgund, in dessen Gefolge er 1508 nach Italien ging. Hier lebte er elf Jahre und bildete im Anschluß an Michelangelo und Lionardo sich einen italienischen Stil aus, der ihn dann in seiner Heimat zum berühmten Manne gemacht hat. Uns interessieren nur seine Anfänge, die Zeit, als er sich noch in Gerard Davids und Quinten Massys Spuren hielt. Er war ein Künstler von großem Talent, und in dieser seiner älteren Zeit zeigt er auch einen feinen Geschmack, der ihm später verloren gehen mußte, als ihn die welschen Vorbilder um jeden Maßstab gebracht hatten. Er zeichnet gut und malt sehr sorgfältig, seine Farben sind bunt, aber wohlgestimmt, flüssig aufgetragen und von schmelzartigem Glanze. Eine „Anbetung der Könige" in sehr hohem Format in Castle Howard ist noch ganz frei von italienischem Zwang, die Figuren sind zufällig gestellt, alles Einzelne erinnert noch an die älteren Niederländer. Auch auf einem köstlich ausgeführten kleinen Flügelaltar im Museum zu Palermo (angeblich von 1501; Fig. 223) folgt er der älteren Richtung: auf dem Mittelstück sitzt die Madonna in einer spätgotischen Architektur, durch deren Arkaden man in einen märchenhaft gestimmten Schloßpark hinein sieht. Die musizierenden Engelkinder weisen wohl auf Italien hin, aber doch nicht bestimmter, als etwa die untereinander wieder sehr verschiedenen Putten bei Dürer, Cranach oder Lukas van Leyden; dergleichen hatte der niederländische Maler längst aus Kupferstichen kennen gelernt. — Auf einem Bilde im Dom zu Prag haben wir schon eine ausgesprochene Renaissancehalle, in die die Madonna und der sie malende Lukas gesetzt sind, und zwar verhältnismäßig klein, als Staffage, so daß die Architektur mit ihren vielen Zierformen, darunter einigen Überbleibseln der Gotik, die Hauptsache bleibt. In den Figuren zeigt sich das Italienische noch nicht, und der Reichtum der Ornamente und ihre minutiöse Ausführung entsprechen mehr der Art der oberitalienischen Frührenaissance, die ja den Niederländern ebenso wie den Süddeutschen zuerst durch Stiche bekannt geworden war.

Seit 1524 hatte sich in der Bischofsstadt Utrecht, die romanischen Einflüssen besonders zugänglich sein mußte, ein berühmter Maler und Baumeister, der früher schon einmal dort gelebt und gelernt hatte, nach längerer



Fig. 224. Die h. Sippe, Mittelbild (rechts fehlen vier Figuren), von Jan van Scorel. Oberveilach.

Abwesenheit wieder niedergelassen. Jan van Scorel, nach seinem Geburtsorte, dem Dorfe Schoorl bei Alkmaar benannt (1495 bis 1562), war 1512 bei Oost-

sanen in Amsterdam und dann bei Mabuse in Utrecht als Schüler eingetreten. Darauf war er auf Reisen gegangen, hatte in Nürnberg Dürer kennen gelernt, war über Venedig nach Jerusalem gewallfahrtet und hatte zuletzt in Rom (1522 bis 1523) gelebt, eine Zeit lang unter Hadrian VI. als Aufseher über die päpstlichen Antiken. In Rom wandte er sich als Maler ganz der römischen Richtung zu, und sie brachte ihm nun in der Heimat beinahe den gleichen Ruhm wie seinem Lehrer Mabuse. Auf einigen seiner Bilder zeigen sich noch neben dem Italienischen unvermischt heimische Bestandteile. Ganz giebt die ältere Weise nur sein ältestes datiertes (1520) Werk wieder, ein Flügelaltar in der Kirche zu Obervellach in Kärnthen mit der heiligen Sippe als Mittelstück (Fig. 224). Sämtliche Figuren der Sippe, sowie die zwei hinter Josef und Maria stehenden Männer sind offenbar Porträts eines vornehmen Familienkreises. Die Heiligen aber auf den Flügeln, Christophorus und Apollonia, sind die Patrone der Stifter, des Cristoforo Frangipani und seiner Gattin, einer Apollonia Lang von Wellenburg aus Augsburg. Frangipani war damals gerade aus Mailand, wo er gefangen gehalten worden, entflohen, seine Gemahlin hingegen, die hier um Obervellach Güter besaß, starb gleich nach seiner Flucht in Mailand in der Gefangenschaft. Scorel hatte also nach seiner Rückkehr aus Palästina nun in Kärnthen die Gelegenheit, als Denkmal der Errettung des Mannes und zum Andenken an die eben verstorbene Frau das Altarwerk zu malen. Es wirkt in der Hauptsache wie ein älteres niederländisches Bild, manches erinnert an Dürer und seinen Kreis, wie der Landschaftshintergrund mit den Baulichkeiten oder die Figur des Christophorus.

Während Scorel im Bildnis auch später noch die heimische Art bewahrt (Agathe van Schoenhoven von 1529, Rom, Pal. Doria, und dieselbe aus den dreißiger Jahren, Berlin Nr. 1212; andere Porträts anderwärts, aber nicht zahlreich, manche unsicher), bemüht er sich in Andachtbildern und Historien möglichst italienisch zu sein. Er ist weniger derb und zudringlich als Mabuse, und manchmal kann er sogar recht fein sein, aber der Ausdruck bleibt doch leer und flach. Als Beispiel des Ansprechendsten, was er leisten kann, sei ein in seinem Breitformat glücklich abgewogenes und zart gehaltenes Bildchen mitgeteilt, auf dem in halber Figur Magdalena unter einem Feigenbaum vor einer komponierten, südlichen Landschaft sitzt (Amsterdam; Fig. 225).

Scorel wurde wieder der Lehrer von zwei angesehenen, sehr ungleichen holländischen Schülern, dem anspruchsvollen romanisierenden Figurenmaler

Heemskerck und dem ausgezeichneten Porträtisten Antonis Mor, dem einzigen, dem die fremde Richtung nicht geschadet hat.

Ungefähr gleichalterig mit Scorel war Bernaert van Orley aus Brüssel († 1542), den wir bereits als Hofmaler der Statthalterin Margareta kennen gelernt haben (seit 1520, S. 253). Er stand in hohem Ansehen und war ein ungemein betriebsamer Künstler; er malte z. B. Vorlagen zu



Fig. 225. Die h. Magdalena, von Jan van Scorel. Amsterdam.

Wandteppichen, die in Brüssel für Karl V. ausgeführt wurden, und überwachte auch die Herstellung der für Leo X. nach Raffaels Entwürfen gewebten Tapeten. Er bildete sich nach Raffael, wann er aber etwa in Rom gewesen ist, ob vor 1515, wo er sich zu dauerndem Aufenthalte in Brüssel niederließ, oder, wie andere meinen, nach 1527, bleibt ungewiß. Auf einigen Bildern seiner früheren Zeit zeigt er sich noch in der Weise der älteren

Niederländer: Flügel eines Schnitzaltars mit Heiligengestalten und Legenden in der Pfarrkirche zu Güstrow; zweiteiliges Mittelbild mit Geschichten der Apostel Thomas und Matthias in Wien, die Flügel dazu in Brüssel Nr. 44 A; unerklärte Figurenszene der Turiner Galerie (Fig. 226): links kniet ein französischer König in einem Mantel mit eingestickten Lilien unter Bischöfen und niederen Geistlichen, rechts auf dem Hofe eine Gruppe von



Fig. 226. Wunderthat eines französischen Königs, von Bernaert van Orley. Turin.

Krüppeln; die Architektur ist gotisch, dazwischen vereinzelt oberitalienische Renaissancemotive; scharfe Zeichnung und sehr gute Landschaft. Die Figuren dieser älteren Bilder sind sorgfältig und streng gezeichnet und verhältnismäßig hervorragend, wie bei den älteren Niederländern.

Bald wendet sich Orley in Formen und Kompositionsweise bestimmter den Italienern zu, seine Figuren werden freier, bedeuten aber an sich nicht

mehr soviel; Architektur und Dekorationspracht nehmen überhand. Derartige Werke, teils Flügelaltäre, teils Einzelbilder, finden sich beinahe in allen Sammlungen. Wir führen einige hervorragende Stücke an. In Brüssel: Altar, zwischen 1515 und 1522, mit der „Beweinung Christi" als Mitte, auf den Flügeln innen Donatoren, außen die „Verkündigung". Altar von 1521, bezeichnet, mit Geschichten Hiobs auf dem Mittelstück und auf den inneren Flügeln, außen das Gastmahl (mit Lazarus) und der Tod des Reichen. Zwei einzelne Altarflügel mit Szenen des Marienlebens. Zwei männliche Bildnisse von 1519. In Antwerpen aus seiner letzten Zeit: Altar mit dem Jüngsten Gericht und den Sieben Werken der Barmherzigkeit. In der Marienkirche zu Lübeck: Altar mit Doppelflügeln, in der Mitte die Dreifaltigkeit nach Dürers großem Holzschnitt.

Die Abschätzung des Künstlers wird verschieden ausfallen, je nachdem man eines dieser glänzenden Werke für sich betrachtet, und glanzvoll ist ihre Erscheinung in jedem Falle, oder aber die ganze Gattung mit anderen Richtungen vergleicht und geschichtlich zu verstehen sucht. Daß es hier noch etwas zu verstehen und auch zu bewundern giebt, zeigt uns schon das Verhalten Dürers, der sich herbeiließ, den Maler zu porträtieren (Fig. 165). Bernaert van Orley zeichnet gewandt und sicher, er malt flott und fein je nach seinen Absichten. Die Hauptsache an der Erscheinung seiner Bilder bleibt die Fülle der einzelnen Gegenstände, der ungemeine Reichtum an äußerem Glanz, an Architektur und Zierformen. Dagegen wird man immer finden, daß es seinen Figuren an eigenem, innerem Leben gebricht, und die Kraft und Natürlichkeit, die noch Scorel auf seinem Altarwerk in Obervellach erreichte, wird man bei Orley vergebens suchen.

Wir müssen noch einige Augenblicke im Kreise der niederländischen Romanisten verweilen. Denn in dieser Tafelrunde findet sich noch ein ganz besonderer Gast: Lukas Jacobsz van Leyden. Eine Zeit lang lebte er auch in Antwerpen, er war aber 1494 in Leyden geboren und starb daselbst 1533. Was wir Schönheit zu nennen pflegen, war ihm durchaus versagt, er geht immer nur auf das Charakteristische aus und giebt es oft übertrieben bis zur Häßlichkeit. Obwohl er sorglos seine Anleihen macht, wo es ihm gefällt, bei Dürer oder Marcanton, in einer an das Plagiat streifenden Ausführlichkeit, muß man ihn doch in der Art, wie er sich seinen Weg zum Ausdruck seiner Gedanken sucht, originell nennen. Er beobachtet das Leben

in den kleinsten Dingen mit einer außerordentlichen Schärfe, er achtet auf Menschen, Tiere und Landschaft, und für alle Einzelzüge sind ihm Szene



Fig. 227. Sergius und Mahomed, Kupferstich von Lukas van Leyden.

und Komposition nur der äußere Rahmen, den er daher von anderen entlehnt, wie er ihm passend scheint. Auf diese Weise wurde er einer der Begründer einer neuen Kunstgattung, des holländischen Genrebildes.

„Mich hat zu Gast geladen Meister Lukas, der in Kupfer sticht. Ist ein kleines Männlein und gebürtig von Leyden in Holland, der war zu Antwerpen." So schrieb Dürer 1521 in sein Tagebuch, und er fand damals an seinem Gastfreund solches Gefallen, daß er ihn mit dem Stift zeichnete und sich seine sämtlichen Kupferstiche erwarb und in die Heimat mitnahm. Lukas van Leyden aber kannte seinen berühmten Gast schon lange aus seinen Werken, nach denen er sich als Stecher vorzugsweise gebildet hatte. Was er in den Niederlanden in dieser Kunst lernen konnte, können wir heute nicht mehr beurteilen, denn für uns ist er der erste namhafte Stecher dort. Er war von einer wunderbaren Frühreife und dabei sehr betriebsam: sein Kupferstichwerk umfaßt heute noch 177 Nummern, und nur hierin können wir seine künstlerische Entwickelung ganz übersehen; weniger erheblich sind seine Holzschnitte (32 Blätter).

Auf dem Blatte „Sergius und Mahomed" (Fig. 227) liegt der Mönch mit durchschnittener Kehle, Mahomed ist eingeschlafen, ein Soldat hat sich ihm vorsichtig genähert, ihm das Schwert aus der Scheide gezogen und will sich nun leise entfernen. Hinter den Figuren zieht sich klare Landschaft hin mit lebendiger, auf denselben Vorgang bezüglicher Staffage im Mittelgrunde, die Bäume mit abgesägten Zweigen und ein Haus sind treu porträtiert, über dem Bilde liegt ein zarter grauer Ton, und das Ganze hat (1508) ein vierzehnjähriger Knabe gemacht! Man findet zwar Fehler im Körperbau und in den Bewegungen auf diesen frühen Blättern, aber sie bleiben dennoch bewundernswert in ihrer scharfen, lebensvollen Auffassung. Demselben Jahre gehört noch eine „Auferweckung des Lazarus" an. Dem Jahre 1509: „Pauli Bekehrung", großes Blatt von derber Behandlung im Stich; Antonius, versucht von einer magdalenenartigen Gestalt mit Hörnern, in einer Landschaft; die „runde" Passion, 9 Blätter, als Glasfenster gedacht. Dem Jahre 1510: die „Ausstellung Christi" (großes Eccehomo) mit zahlreichen Personen, lebendig, sorgfältig ausgeführt, eine für den Sechzehnjährigen ganz erstaunliche Leistung. Von gleich großer Wirkung sind die „Anbetung der Könige" (1513) und die Große Kreuzigung (Golgatha, 1517). In diese Zeit muß auch die hier mitgeteilte „Rückkehr des verlorenen Sohnes" gehören (Fig. 228). Das Ganze ist mit großer Überlegung zusammengestellt. Alles Einzelne ist gut beobachtet, die Beine der Hauptfigur sind freilich ver-



Fig. 228. Rückkehr des verlorenen Sohnes, Kupferstich von Lukas van Leyden.

zeichnet, die Bäume sind von der früheren Art, der Durchblick rechts ist vorzüglich, in der Architektur links kündigt sich die Renaissance an. Dem Künstler scheint es hauptsächlich auf den Eindruck des Orts- und Naturbildes angekommen zu sein. Daß er schon viele Stiche von Dürer kannte, als er dieses und ähnliche Blätter stach, kann doch nicht zweifelhaft sein. Darnach kommt allerdings eine Zeit, wo er sich noch mehr und ganz rückhaltslos Dürer hingab. Kurz nachher, ehe er ihn persönlich kennen lernte, hatte er, wahrscheinlich durch seinen Vorgang angeregt, Versuche mit der Ätzung gemacht. Wie Dürer auf Eisen, so radierte er auf Kupfer, und auf einzelnen Blättern des Jahres 1520 wandte er die Radierung für das Beiwerk an, während die Hauptformen der Figuren mit dem Grabstichel ausgeführt wurden. So auf dem Genrebild „Eulenspiegel“ und bei dem berühmten Brustbild Kaiser Maximilians. Andere Blätter dieser Zeit erinnern ohne diese technische Beschaffenheit durch Gegenstand und Ausdruck stark an Dürer; der Magdalenentanz von 1519, der Alte mit dem Mädchen von 1520, — und 1521 erschien sogar eine ganz nach Dürers Kupferstichpassion entworfene „viereckige“ Passion in 14 Blättern.

Wie Lukas van Leyden in den biblischen Szenen immer mehr das Natürliche und Sittenbildliche hervorkehrte, so langte er auch früh bei dem reinen Genrebilde an, das er, wie Dürer, in kleinen gestochenen Blättern mit wenigen Figuren gab: die Magd mit der Kuh (schon 1510), dann 1523 und 1524: der Zahnarzt, der Dorfchirurg, das Musikantenpaar. Diese Gegenstände liegen für seine Begabung und seine Geschmacksrichtung ohne Frage am besten. Bedauerlicherweise ließ er sich dagegen seit 1528 zu dem Kunststück verlocken, Marcanton in den Gegenständen und in der Stechweise nachzuahmen und nicht nur Mythologie und Allegorie (Tugenden), sondern auch Altes Testament (Sündenfall, Kain und Abel, Loths Töchter) in der fremden, kalten Manier wiederzugeben, die seiner wirklichen Natur doch mehr widerstrebte als der seiner früher genannten romanisierenden Kunstgenossen. Denn im Grunde seines Herzens und von Anfang an war er Realist, und er blieb es auch später, und noch in denselben Jahren, wo diese manierierten italisierenden Kupferstiche entstanden, hat er, wie wir gleich sehen werden, Bilder voller Natürlichkeit gemalt.

Lukas van Leyden lebte trotz seinem Wohlstand zurückgezogen, er scheint auch kränklich gewesen zu sein, aber als Künstler war er angesehen und sogar gefeiert. Tüchtige Maler haben nach seinen Kupferstichen Bilder gemalt, die man später ihm selbst zuschrieb; ihre Zahl ist sehr groß. Seine eigenen,

nicht zahlreichen unbezweifelten Bilder dagegen schließen sich niemals genau an den Inhalt seiner graphischen Erfindungen an, man erkennt auf ihnen den Kupferstecher nur in den Formen und im Ausdruck wieder. Sie sind äußerst sorgfältig gemalt, farbig, aber einheitlich und fein abgestimmt, warm im Ton



Fig. 229. Madonna mit Magdalena und Stifter, von Lukas van Leyden. München.

durch ihre bräunlichen Schatten. Das war auch die Malweise seines Lehrers, Cornelis Engelbrechtsen, des ältesten bedeutenderen Leydener Malers.

Wenig günstig zeigt sich Lukas auf einem Flügelaltar, der sich noch im Rathause zu Leyden befindet: die Mitte enthält das Jüngste Gericht, jetzt stark verputzt, die Flügel zeigen innen das Paradies und die Hölle, außen

Petrus und Paulus in einer Landschaft sitzend. Gut ist ein kleiner h. Hieronymus in einer Landschaft, sich kasteiend, scharf gezeichnet und mit leuchtenden Farben fleißig gemalt (Berlin). Bezeichnend für ihn ist das hier gegebene aus zwei Hälften eines Diptychons zusammengesetzte Bild von 1522 (München; Fig. 229; auf der Rückseite die „Verkündigung" der früheren



Fig. 230. Hauptgruppe aus der Heilung des Blinden, von Lukas van Leyden. Petersburg.

Außenseiten). Die Maria und das Kind, sowie Magdalena sind ohne tieferen Ausdruck, gleichgiltig wie die heiligen Frauen seiner Kupferstiche, — der Stifter ist lebensvoll, das Malwerk fein und sorgfältig, die etwas kleinliche Renaissancedekoration folgt dem Geschmacke der Zeit. Eine ähnlich gehaltene Madonna in halber Figur, wahrscheinlich ebenfalls eigenhändig, befindet sich

in Berlin: ihr zur Seite sieht man die Köpfe eines Stifters und seiner beiden Kinder; vor einer Brüstung, auf der Früchte liegen, musiziert ein sitzender Engel, ein stehender reicht dem Christkind eine Blume hin, zwei allerliebste kleine Gesellen, deren Urbilder in Oberitalien zu suchen sind. Sein spätestes bekanntes Gemälde ist ein Altar von 1531 mit der „Heilung des Blinden“ in einer Waldlandschaft als Mitte (Petersburg; Fig. 230),



Fig. 231. Das Schachspiel, von Lukas van Leyden. Berlin.

gleich ausgezeichnet durch seinen lebhaften Ausdruck und eine tiefe, warme Farbenstimmung.

Zuletzt geben wir noch ein für Lukas sehr charakteristisches Genrebild. Es gehört nebst einem ähnlichen in Wiltonhouse bei Salisbury, das noch klarer und flüssiger gemalt ist, zu einer Gattung, die außerdem durch Schulbilder und Kopien vertreten ist, und es stammt aus der Sammlung des preußischen Gesandten in Wien Barons Werther (jetzt in Berlin; Fig. 231). Das in England befindliche Bild ist vom Künstler bezeichnet und galt von

jeher für echt. Das Berliner hat man mehrfach dem Cornelis Engelbrechtsen zugeschrieben, es steht aber jenem in seiner ganzen Beschaffenheit so nahe, daß es ebenfalls nur Lukas van Leyden gehören kann. Eine schachspielende Dame neben ihrem Berater sitzt ihrem Gegenspieler gegenüber, hinter ihr stehen neun Zuschauer auf dunklem Grunde. Den Künstler reizte allein das Problem, die Teilnahme vieler Menschen an dem Vorgange in Abstufungen auszudrücken; neben dieser Wirklichkeit sollte eine höhere Schönheit keine Stelle mehr finden.

Lukas van Leyden nähert sich bisweilen dem Quinten Massys, mit dem er ja in Antwerpen eine Zeit lang zusammenlebte. Nicht in dem spezifischen Pathos der ernsten religiösen Figuren, das er nicht erreichte, aber auch nicht erstrebte, wohl aber in der scharfen Charakterisierung der menschlichen Persönlichkeit an sich, die er dann freilich persönlich nach der Seite des Häßlichen noch weiter trieb. Sodann im Beiwerk, in der Landschaft, in dem Renaissanceornament und den kleinen Engelfiguren, endlich auch in der Art des Malens. Daher konnte gelegentlich bei zweifelhaften Bildern die Bestimmung zwischen den beiden Namen schwanken. Ihrem vollen Charakter nach sind aber diese zwei berühmtesten damaligen Vertreter der Kunst in Belgien und Holland doch sehr verschieden. Quinten Massys ist der vornehmere und auch der in seinen künstlerischen Zielen höhergerichtete, Lukas van Leyden der einseitigere Darsteller einer sinnfälligen Wirklichkeit.



Fig. 232. Aus Holbeins Randzeichnungen zum Lob der Narrheit.

2. Hans Holbein der jüngere.

In der deutschen Kunst folgt Hans Holbein auf Dürer, im Range und der Zeit nach. Als er mit den ersten Arbeiten, die uns heute noch erhalten sind, hervortrat (1515), war Dürer erst 44 Jahre alt, und er lebte dann noch mit ihm zusammen volle zwölf Jahre.*) Aber in der Kunst gehört Holbein doch schon einem anderen Zeitalter an. Für ihn tritt wenige Jahre später eine Wendung ein: das Bildnis Amerbachs (1519) zeigt ihn uns zuerst als einen fertigen, bedeutenden Maler. Das folgende Jahrzehnt, 1520 bis 1530, brachte aber auch der deutschen Kunst überhaupt wichtige Veränderungen. Der Reichtum der Erfindung, die schaffende Poetik erschöpft sich, dafür entsteht die Bildnismalerei, auch Dürer malte ja seit 1520 hauptsächlich Porträts, und zugleich mit ihr kommt eine neue dekorative Kunst, leicht, gefällig und vielfältiger Anwendung fähig, ein Kunsthandwerk, das als

*) Zur Übersicht.

Hans Holbein (1497—1543).

1515 nach Basel (1516 Ambrosius. 1518 Sigmund nach Bern).
1517 in Luzern, Herbst 1519 wieder in Basel.
1519—1526 zweiter Baseler Aufenthalt.
1526—1528 erster englischer Aufenthalt.
1528—1532 wieder in Basel.
1532—1543 zweite englische Periode.
1538 Besuch in Basel.

Plastik und Malerei den Anregungen des italienischen Geschmackes folgt. Holbein fand sich leicht in diese Richtung, er war jung, und als geborenem Augsburger war ihm das Italienische früh vertraut geworden. Dürer ging in den älteren Wegen weiter, sein Geschmack war nicht der italienische, und selbst seine Bildnisse sind, wenn man sie mit denen Holbeins vergleicht, noch Zeugnisse einer älteren Art der Auffassung.

Als großer Bildnismaler ist Holbein ja am meisten bekannt, und nur auf diesem einen Gebiete können wir ihn heute ganz übersehen. Als Maler der Historie und des Kirchenbildes, denn das war er in seinen jüngeren Jahren, hatte er sich nicht entwickeln können, weil ihm die Zeitumstände hinderlich waren. Als er 1526 von Basel weg nach England ging, fand er bald gute Arbeitsgelegenheit, dafür hatte er mit dem Heimatboden aber auch die Grundlagen seiner Thätigkeit, das Heimatliche und Volksmäßige in der Kunst, aufgegeben, und aus dem volkstümlichen Schilderer, Illustrator und Kirchenmaler der Baseler Jahre wurde ein Porträtist für die vornehme englische Gesellschaft.

Zwar kehrte er noch einmal zurück (1528) und er kaufte sich sogar ein Häuschen in Basel, aber es war nicht für lange, denn die Verhältnisse, die ihn das erstemal fortgetrieben hatten, die Baseler Reformation und ihre den Künsten abholde Richtung, ließen ihm auch jetzt keine Ruhe. Nach dem Bildersturm der Fastnacht 1529, einer Verwüstung, größer als sie Savonarola vor einem Menschenalter in Florenz hatte anrichten können, war es allerdings begreiflich, wenn der Abschnitt von Bildern in der neuerlassenen Reformationsordnung also anhob: „Wir haben in unsern Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viele Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten und alle die verflucht hat, so Bilder machen.“ Der Künstler hatte zuletzt nichts mehr, wovon er leben konnte, und er ging wieder nach England (1532). Seine Familie ließ er wie das erstemal in Basel zurück. Vergeblich suchte ihn der Bürgermeister durch ein Schreiben zur Rückkehr zu bewegen; es war zu spät. Nur noch einmal, 1538, auf einer Reise im Auftrage des Königs Heinrich VIII. sprach er in Basel vor. Er ging damals in seidene Gewänder gekleidet und wurde hoch gefeiert, er war ein großer Herr geworden. Der Rat schloß auch mit ihm einen Vertrag ab, der ihm die Rückkehr innerhalb der nächsten zwei Jahre offen hielt. Aber die Frist lief ab, ohne daß er wiederkam; er hatte es in London besser, als man es ihm in Basel hätte bieten können. So ist er dann in London gestorben, wahrscheinlich an der Pest, 1543.

Achtzehn Jahre alt war einst Hans Holbein nach Basel gekommen (1515), im nächsten Jahre folgte ihm sein Bruder Ambrosius nach. Beide verließen Augsburg, noch ehe ihr Vater von dort aufbrach und das Wanderleben seiner letzten Jahre begann. Sigmund, des Vaters jüngerer Bruder, zog 1518 nach Bern, starb dort 1540 und hinterließ seinem Neffen Hans ein reiches Erbe, den Ertrag seines gutbezahlten Fleißes. In dem glänzenden Augsburg waren der Künstler zu viele, als daß allen ein Auskommen nach Wunsch möglich gewesen wäre. Das bescheidenere Basel hatte eine Universität, es pflegte die Wissenschaften und stand mit den umliegenden Städten in einem lebhaften geistigen Verkehr. Um ihre Selbständigkeit nicht an Österreich zu verlieren, hatte sich die Stadt vor kurzem an die Eidgenossenschaft angeschlossen. Das kräftige kleine Gemeinwesen, dessen wohlhabender Bürgerstand auch für höhere Interessen Sinn hatte, sah einer vielversprechenden Zukunft entgegen.

Eine besondere Wichtigkeit verlieh ihm das aufblühende Buchdruckergewerbe. Vermögende und weitsichtige Männer begründeten angesehene Verlagsgeschäfte, die ganz Deutschland mit gutgedruckten Büchern versorgten. Sie beschäftigten Buchmaler und Zeichner, aber die Illustration stand noch nicht auf der Höhe wie in Augsburg und Nürnberg, weil in Basel wirkliche Künstler fehlten. Dieses Bedürfnis hatte also Hans und demnächst Ambrosius Holbein nach Basel geführt, und als Visierer oder Zeichner für den Holzschnitt im Dienste der Buchdrucker fanden sie hier ihr Brot. Schon aus dem Jahre 1515 haben wir einen von Hans gezeichneten Buchtitel, und für die Folge wird durch ihn Basel eine Hauptstätte des künstlerischen Holzschnitts. Holbeins Erfindung ist hierin nicht so tief und auch nicht so umfangreich wie die Dürers, aber seine Formen sind nicht nur gefälliger, sondern auch für seine Absichten ebenso ausdrucksvoll, und dieses Gebiet der Buchillustration und was alles damit zusammenhängt, Entwürfe für Glasgemälde und Geräte, ist so weit und so charakteristisch, daß es beinahe genügt, um daraus den ganzen Künstler kennen zu lernen. Jedenfalls muß es die Grundlage zu seiner Beurteilung bilden. Zur Erkenntnis von Hans Holbeins Kunst empfiehlt sich eine Betrachtung nach Gattungen, innerhalb deren das Zeitliche zu berücksichtigen sein wird.

Wir behandeln zunächst seine Holzschnitte, sodann seine gemalten Historien und Kirchenbilder, womit wir die gleichartigen Entwürfe und einige Porträts seiner älteren, Baseler Zeit verbinden, um zuletzt den großen Bildnismaler in seiner letzten, englischen Zeit zu betrachten.



Fig. 233. Bauernjagd, Zierleiste von Hans Holbein d. j.

Daß Holbein ein hervorragendes Talent zum Illustrieren hatte, konnten schon die Federzeichnungen darthun, mit denen er die Ränder eines Exemplars von Erasmus 1514 erschienenem „Lob der Narrheit“ verzierte (Basel, Bibliothek); es befand sich einst in Erasmus Besitz und mag ihm von einem seiner Verehrer, mit dem Schmuck von der Hand des siebzehnjährigen Zeichners versehen, dargebracht worden sein. Die kleinen Bilder reden eine ebenso drastische Sprache wie der Text des witzigen Büchleins (Fig. 232). Das Antike und Mythologische wird komisch umgekleidet, der Spott auf allgemeine Zustände, auf Zeitverhältnisse und bestimmte Personen deutlich ausgedrückt, man versteht die Pointen ohne weiteres. Die Zeichnung ist gewandt, die Figuren, meist nur wenige und in klarer Anordnung, lassen in ihren kurzen Proportionen schon den späteren Holbein erkennen. — Es folgt nun seit 1515 eine lange Reihe von Buchtiteln und Zierleisten, die meist für verschiedene Drucke gebraucht, bisweilen aber auch auf ein einzelnes Werk (Stadtrecht von Freiburg 1520) zugeschnitten wurden. Die Titel haben die Form eines viereckigen Rahmens, in dessen Architektur bildliche Darstellungen eingeschlossen sind; diese werden oft zur Hauptsache, oft aber überwiegt auch das Ornamentale, und dann zeigt der Künstler schon auf diesem bescheidenen Gebiete seine volle Herrschaft über die Formen des Renaissancestils. Die Figuren sind gewöhnlich aus der antiken Geschichte und Mythologie genommen und auch antik, selten in Zeittracht gekleidet, die Auffassung neigt immer etwas zu Scherz und Spott. Die Ausführung durch den Schnitt ist nicht immer gut, so erschien z. B. ein sehr berühmter Buchtitel, die „Tafel des Kebes“ — Wege des Lasters und der Tugend in kleinen Szenen nach einem beliebten Thema

aus der griechischen Moralphilosophie — zunächst 1521 in unvollkommenem Metallschnitt und erst seit 1532 in besserem Holzschnitt. Der Buchtitel fordert eine gewisse Feierlichkeit, er soll ankündigen und auf den lehrhaften Inhalt vorbereiten. Das unmittelbar Komische, den Spott auf Zeit und Leben drückt der Künstler in einzelnen Zierleisten und Initialen aus; täppische Bauern und mutwillige Kinder sind die Träger der Handlung, und Holbeins Erfindung ist schon hier beinahe ohne Grenzen: Zierleiste mit einer Bauernjagd (Fuchs, du hast die Gans gestohlen, Fig. 233); Hasenjagd, ornamental stilisierter Fries im Geschmack der römischen Kaiserzeit (Basel; Kopfleiste über dem Inhaltsverzeichnis); Alphabet mit einer Bauernkirmeß; verschiedene Kinderalphabete.

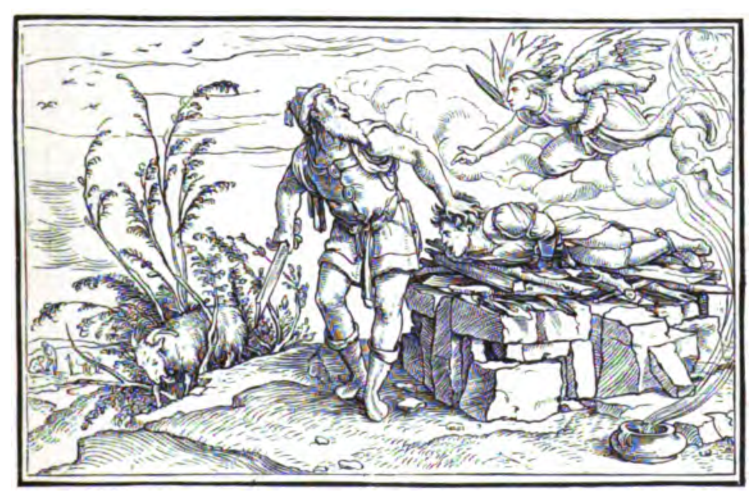


Fig. 234. Das Opfer Isaaks. Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

Als 1521 in Basel die Reformationsbewegung begann und man Luthers Schriften nach Wittenberger Drucken nachdruckte, mußte Holbein auch für die Bibel Bilder liefern. In zwei Drucken des Neuen Testaments von 1523 gehören ihm 21 zum Teil schlecht geschnittene Darstellungen zur Offenbarung Johannis. Er kannte Dürers berühmtes Werk von 1498 und hat es auch benutzt, um den Text in das Bild zu übersetzen, aber das Ergebnis ist völlig anders. Holbein komponiert klar und mit viel weniger Figuren, in den tiefen Ernst Dürers und seine überfüllte Bildersprache will er nicht eindringen, dafür hat er auch nicht seine Größe, er bleibt natürlich und einfach, seine Satire wird Scherz, seine Stimmung bisweilen sogar übermäßig heiter. Seine Lust ist im Leben das Beobachten. Was er aus der Ver-



Fig. 233. Bauernjagd, Zierleiste von Hans Holbein d. j.

Daß Holbein ein hervorragendes Talent zum Illustrieren hatte, konnten schon die Federzeichnungen darthun, mit denen er die Ränder eines Exemplars von Erasmus 1514 erschienenem „Lob der Narrheit“ verzierte (Basel, Bibliothek); es befand sich einst in Erasmus Besitz und mag ihm von einem seiner Verehrer, mit dem Schmuck von der Hand des siebzehnjährigen Zeichners versehen, dargebracht worden sein. Die kleinen Bilder reden eine ebenso drastische Sprache wie der Text des witzigen Büchleins (Fig. 232). Das Antike und Mythologische wird komisch umgekleidet, der Spott auf allgemeine Zustände, auf Zeitverhältnisse und bestimmte Personen deutlich ausgedrückt, man versteht die Pointen ohne weiteres. Die Zeichnung ist gewandt, die Figuren, meist nur wenige und in klarer Anordnung, lassen in ihren kurzen Proportionen schon den späteren Holbein erkennen. — Es folgt nun seit 1515 eine lange Reihe von Buchtiteln und Zierleisten, die meist für verschiedene Drucke gebraucht, bisweilen aber auch auf ein einzelnes Werk (Stadtrecht von Freiburg 1520) zugeschnitten wurden. Die Titel haben die Form eines viereckigen Rahmens, in dessen Architektur bildliche Darstellungen eingeschlossen sind; diese werden oft zur Hauptsache, oft aber überwiegt auch das Ornamentale, und dann zeigt der Künstler schon auf diesem bescheidenen Gebiete seine volle Herrschaft über die Formen des Renaissancestils. Die Figuren sind gewöhnlich aus der antiken Geschichte und Mythologie genommen und auch antik, selten in Zeittracht gekleidet, die Auffassung neigt immer etwas zu Scherz und Spott. Die Ausführung durch den Schnitt ist nicht immer gut, so erschien z. B. ein sehr berühmter Buchtitel, die „Tafel des Kebes“ — Wege des Lasters und der Tugend in kleinen Szenen nach einem beliebten Thema

aus der griechischen Moralphilosophie — zunächst 1521 in unvollkommenem Metallschnitt und erst seit 1532 in besserem Holzschnitt. Der Buchtitel fordert eine gewisse Feierlichkeit, er soll ankündigen und auf den lehrhaften Inhalt vorbereiten. Das unmittelbar Komische, den Spott auf Zeit und Leben drückt der Künstler in einzelnen Zierleisten und Initialen aus; täppische Bauern und mutwillige Kinder sind die Träger der Handlung, und Holbeins Erfindung ist schon hier beinahe ohne Grenzen: Zierleiste mit einer Bauernjagd (Fuchs, du hast die Gans gestohlen, Fig. 233); Hasenjagd, ornamental stilisierter Fries im Geschmack der römischen Kaiserzeit (Basel; Kopfleiste über dem Inhaltsverzeichnis); Alphabet mit einer Bauernkirmeß; verschiedene Kinderalphabete.

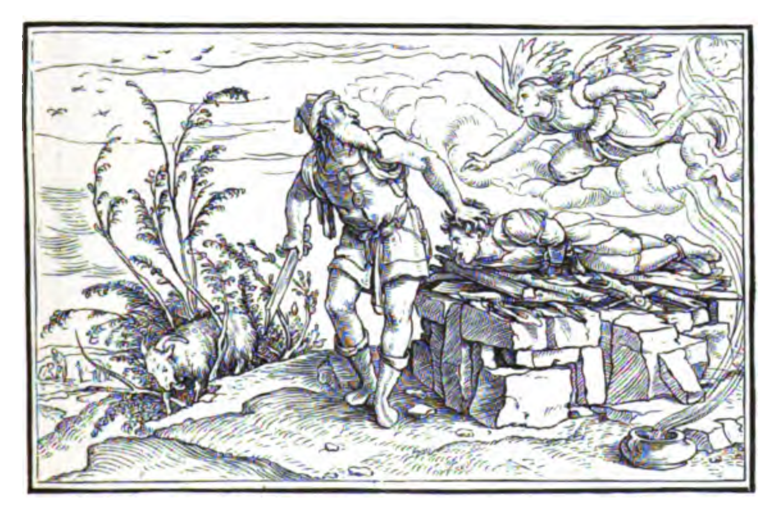


Fig. 234. Das Opfer Isaaks. Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

Als 1521 in Basel die Reformationsbewegung begann und man Luthers Schriften nach Wittenberger Drucken nachdruckte, mußte Holbein auch für die Bibel Bilder liefern. In zwei Drucken des Neuen Testaments von 1523 gehören ihm 21 zum Teil schlecht geschnittene Darstellungen zur Offenbarung Johannis. Er kannte Dürers berühmtes Werk von 1498 und hat es auch benutzt, um den Text in das Bild zu übersetzen, aber das Ergebnis ist völlig anders. Holbein komponiert klar und mit viel weniger Figuren, in den tiefen Ernst Dürers und seine überfüllte Bildersprache will er nicht eindringen, dafür hat er auch nicht seine Größe, er bleibt natürlich und einfach, seine Satire wird Scherz, seine Stimmung bisweilen sogar übermäßig heiter. Seine Lust ist im Leben das Beobachten. Was er aus der Ver-

gangenheit in Büchern findet, das wird ihm sofort zu einem Vorgang, der sich auch heute so zutragen könnte, und so wird aus der Geschichte das Bild, das allen verständliche. Für eine solche Begabung war das Alte Testament wie geschaffen, eine Fundgrube des niemals veraltenden Menschlichen und Natürlichen, die der deutschen Kunst noch kaum erschlossen war. Holbein hat hier die Typen und die Einkleidung, die weiter gelebt haben, erfunden, wie Dürer in Bezug auf die Passion. Hier karikiert er nicht, wie in seinen Bauernszenen, und er umfaßt mit seinem Ausdrucke alle Tonarten, er kann nicht nur lebendig sein und aufregend, sondern auch sanft und zart. Er behilft sich immer sowohl in der Zahl der Figuren als in der Charakteristik

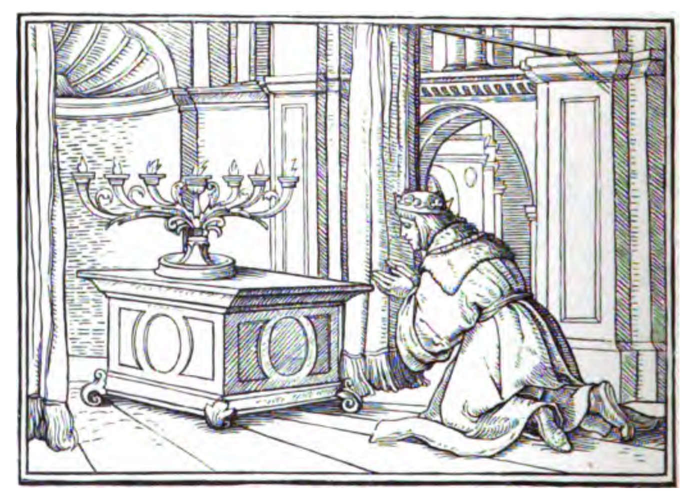


Fig. 235. Das Gebet Salomos, Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

mit dem mindesten Maß von Mitteln und bleibt doch stets deutlich. Als Beispiele zweier ganz entgegengesetzter Auffassungen geben wir das „Opfer Isaaks“ (Fig. 234) mit dem roh geschichteten Altar, dem unschön hingelegten schreienden Knaben und dem beinahe komisch erschreckt zurückweichenden Abraham, dessen Gewand bei diesem Schlachtakte mit Absicht etwas soldatenmäßig gehalten ist, — und „Salomo“ (Fig. 235), der in einer einfachen Tempelhalle (und doch wie fein empfunden!) um Weisheit betet, eine Gestalt ohne alle Künstlichkeit, man sehe nur die Fußsohlen, — schlicht und überzeugend. Die kurzen Proportionen, die uns immer noch leicht als etwas Besonderes auffallen, hatten für seine Bilder das Gute, daß das Geschwungene und Gotisierende eher verschwand, das nun einmal den langen und schmalen

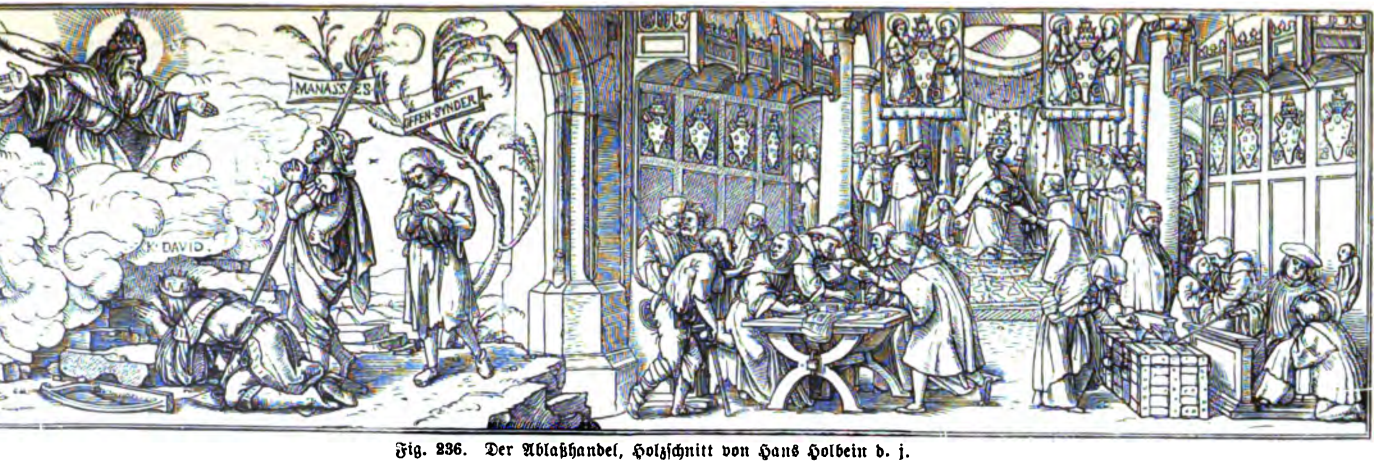


Fig. 236. Der Ablaßhandel, Holzschnitt von Hans Holbein d. j.



Fig. 237. Christus das wahre Licht, Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

Plastik und Malerei den Anregungen des italienischen Geschmackes
Holbein fand sich leicht in diese Richtung, er war jung, und als geb.
Augsburger war ihm das Italienische früh vertraut geworden. Düre
in den älteren Wegen weiter, sein Geschmack war nicht der italienisch
selbst seine Bildnisse sind, wenn man sie mit denen Holbeins vergleich
Zeugnisse einer älteren Art der Auffassung.

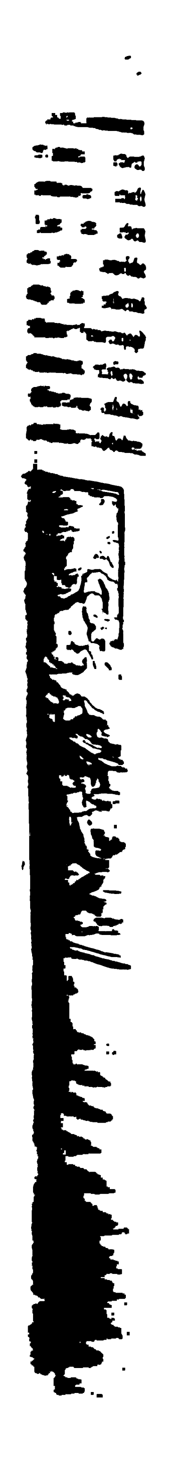
Als großer Bildnismaler ist Holbein ja am meisten bekan
nur auf diesem einen Gebiete können wir ihn heute ganz übersehen
Maler der Historie und des Kirchenbildes, denn das war er in
jüngeren Jahren, hatte er sich nicht entwickeln können, weil ihm di
umstände hinderlich waren. Als er 1526 von Basel weg nach
ging, fand er bald gute Arbeitsgelegenheit, dafür hatte er mit dem
boden aber auch die Grundlagen seiner Thätigkeit, das Heimatlic
Volksmäßige in der Kunst, aufgegeben, und aus dem volkstümlichen Sc
Illustrator und Kirchenmaler der Baseler Jahre wurde ein Portr
die vornehme englische Gesellschaft.

Zwar kehrte er noch einmal zurück (1528) und er kaufte sich s
Häuschen in Basel, aber es war nicht für lange, denn die Verhältn
ihn das erstemal fortgetrieben hatten, die Baseler Reformation und
Künsten abholde Richtung, ließen ihm auch jetzt keine Ruhe. N
Bildersturm der Fastnacht 1529, einer Verwüstung, größer als sie Sa
vor einem Menschenalter in Florenz hatte anrichten können, war
dings begreiflich, wenn der Abschnitt von Bildern in der neue
Reformationsordnung also anhob: „Wir haben in unsern Kirchen
und Land keine, weil sie vormals viele Anreizung zur Abgötterei
darum sie auch Gott so hoch verboten und alle die verflucht hat, s
machen." Der Künstler hatte zuletzt nichts mehr, wovon er leben
und er ging wieder nach England (1532). Seine Familie ließ er
erstemal in Basel zurück. Vergeblich suchte ihn der Bürgermeister
Schreiben zur Rückkehr zu bewegen; es war zu spät. Nur noch
1538, auf einer Reise im Auftrage des Königs Heinrich VIII. spr
Basel vor. Er ging damals in seidene Gewänder gekleidet und w
gefeiert, er war ein großer Herr geworden. Der Rat schloß auch
einen Vertrag ab, der ihm die Rückkehr innerhalb der nächsten zw
offen hielt. Aber die Frist lief ab, ohne daß er wiederkam; er ha
London besser, als man es ihm in Basel hätte bieten können.
dann in London gestorben, wahrscheinlich an der Pest, 1543.

Achtzehn Jahre [illegible]
(1515), im nächsten [illegible]
verließen Augsburg, [illegible]
leben seiner letzten [illegible]
zog 1518 nach Bern, [illegible]
ein reiches Erbe, den [illegible]
Augsburg waren der [illegible]
Wunsch möglich gewesen [illegible]
es pflegte die Wissenschaften [illegible]
einem lebhaften geistigen Verkehr. [illegible]
reich zu verlieren, hatte sich [illegible]
angeschlossen. Das kräftige [illegible]
stand auch für höhere Interessen [illegible]
Zukunft entgegen.

Eine besondere Wichtigkeit [illegible]
gewerbe. Vermögende und [illegible]
lagsgeschäfte, die ganz Deutschland [illegible]
beschäftigten Buchmaler und Zeichner, [illegible]
auf der Höhe wie in Augsburg und [illegible]
Künstler fehlten. Dieses Bedürfnis [illegible]
Holbein nach Basel geführt, und [illegible]
schnitt im Dienste der Buchdrucker [illegible]
dem Jahre 1515 haben wir einen [illegible]
die Folge wird durch ihn Basel [illegible]
schnitts. Holbeins Erfindung ist hierin [illegible]
fangreich wie die Dürers, aber seine [illegible]
auch für seine Absichten ebenso [illegible]
illustration und was alles damit [illegible]
und Geräte, ist so weit und je [illegible]
daraus den ganzen Künstler kennen zu
lage zu seiner Beurteilung bilden. [illegible]
empfiehlt sich eine Betrachtung nach
zu berücksichtigen sein wird.

Wir behandeln zunächst sein[illegible]
Historien und Kirchenbilder, [illegible]
einige Porträts seiner älteren [illegible]
Bildnismaler in seiner [illegible]



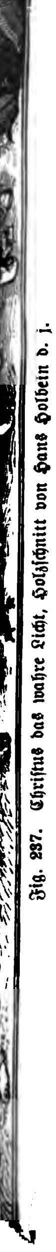


Fig. 237. Christus das wahre Licht, Holzschnitt von Hans Holbein d. J.

zeichnet, die Bäume sind von der früheren Art, der Durchblick rechts ist vorzüglich, in der Architektur links kündigt sich die Renaissance an. Dem Künstler scheint es hauptsächlich auf den Eindruck des Orts- und Naturbildes angekommen zu sein. Daß er schon viele Stiche von Dürer kannte, als er dieses und ähnliche Blätter stach, kann doch nicht zweifelhaft sein. Darnach kommt allerdings eine Zeit, wo er sich noch mehr und ganz rückhaltslos Dürer hingab. Kurz nachher, ehe er ihn persönlich kennen lernte, hatte er, wahrscheinlich durch seinen Vorgang angeregt, Versuche mit der Ätzung gemacht. Wie Dürer auf Eisen, so radierte er auf Kupfer, und auf einzelnen Blättern des Jahres 1520 wandte er die Radierung für das Beiwerk an, während die Hauptformen der Figuren mit dem Grabstichel ausgeführt wurden. So auf dem Genrebild „Eulenspiegel" und bei dem berühmten Brustbild Kaiser Maximilians. Andere Blätter dieser Zeit erinnern ohne diese technische Beschaffenheit durch Gegenstand und Ausdruck stark an Dürer; der Magdalenentanz von 1519, der Alte mit dem Mädchen von 1520, — und 1521 erschien sogar eine ganz nach Dürers Kupferstichpassion entworfene „viereckige" Passion in 14 Blättern.

Wie Lukas van Leyden in den biblischen Szenen immer mehr das Natürliche und Sittenbildliche hervorkehrte, so langte er auch früh bei dem reinen Genrebilde an, das er, wie Dürer, in kleinen gestochenen Blättern mit wenigen Figuren gab: die Magd mit der Kuh (schon 1510), dann 1523 und 1524: der Zahnarzt, der Dorfchirurg, das Musikantenpaar. Diese Gegenstände liegen für seine Begabung und seine Geschmacksrichtung ohne Frage am besten. Bedauerlicherweise ließ er sich dagegen seit 1528 zu dem Kunststück verlocken, Marcanton in den Gegenständen und in der Stechweise nachzuahmen und nicht nur Mythologie und Allegorie (Tugenden), sondern auch Altes Testament (Sündenfall, Kain und Abel, Loths Töchter) in der fremden, kalten Manier wiederzugeben, die seiner wirklichen Natur doch mehr widerstrebte als der seiner früher genannten romanisierenden Kunstgenossen. Denn im Grunde seines Herzens und von Anfang an war er Realist, und er blieb es auch später, und noch in denselben Jahren, wo diese manierierten italisierenden Kupferstiche entstanden, hat er, wie wir gleich sehen werden, Bilder voller Natürlichkeit gemalt.

Lukas van Leyden lebte trotz seinem Wohlstand zurückgezogen, er scheint auch kränklich gewesen zu sein, aber als Künstler war er angesehen und sogar gefeiert. Tüchtige Maler haben nach seinen Kupferstichen Bilder gemalt, die man später ihm selbst zuschrieb; ihre Zahl ist sehr groß. Seine eigenen,

nicht zahlreichen unbezweifelten Bilder dagegen schließen sich niemals genau an den Inhalt seiner graphischen Erfindungen an, man erkennt auf ihnen den Kupferstecher nur in den Formen und im Ausdruck wieder. Sie sind äußerst sorgfältig gemalt, farbig, aber einheitlich und fein abgestimmt, warm im Ton



Fig. 229. Madonna mit Magdalena und Stifter, von Lukas van Leyden. München.

durch ihre bräunlichen Schatten. Das war auch die Malweise seines Lehrers, Cornelis Engelbrechtsen, des ältesten bedeutenderen Leydener Malers.

Wenig günstig zeigt sich Lukas auf einem Flügelaltar, der sich noch im Rathause zu Leyden befindet: die Mitte enthält das Jüngste Gericht, jetzt stark verputzt, die Flügel zeigen innen das Paradies und die Hölle, außen

Petrus und Paulus in einer Landschaft sitzend. Gut ist ein kleiner h. Hieronymus in einer Landschaft, sich kasteiend, scharf gezeichnet und mit leuchtenden Farben fleißig gemalt (Berlin). Bezeichnend für ihn ist das hier gegebene aus zwei Hälften eines Diptychons zusammengesetzte Bild von 1522 (München; Fig. 229; auf der Rückseite die „Verkündigung“ der früheren



Fig. 230. Hauptgruppe aus der Heilung des Blinden, von Lukas van Leyden. Petersburg.

Außenseiten). Die Maria und das Kind, sowie Magdalena sind ohne tieferen Ausdruck, gleichgiltig wie die heiligen Frauen seiner Kupferstiche, — der Stifter ist lebensvoll, das Malwerk fein und sorgfältig, die etwas kleinliche Renaissancedekoration folgt dem Geschmacke der Zeit. Eine ähnlich gehaltene Madonna in halber Figur, wahrscheinlich ebenfalls eigenhändig, befindet sich

in Berlin: ihr zur Seite sieht man die Köpfe eines Stifters und seiner beiden Kinder; vor einer Brüstung, auf der Früchte liegen, musiziert ein sitzender Engel, ein stehender reicht dem Christkind eine Blume hin, zwei allerliebste kleine Gesellen, deren Urbilder in Oberitalien zu suchen sind. Sein spätestes bekanntes Gemälde ist ein Altar von 1531 mit der „Heilung des Blinden“ in einer Waldlandschaft als Mitte (Petersburg; Fig. 230),



Fig. 231. Das Schachspiel, von Lukas van Leyden. Berlin.

gleich ausgezeichnet durch seinen lebhaften Ausdruck und eine tiefe, warme Farbenstimmung.

Zuletzt geben wir noch ein für Lukas sehr charakteristisches Genrebild. Es gehört nebst einem ähnlichen in Wiltonhouse bei Salisbury, das noch klarer und flüssiger gemalt ist, zu einer Gattung, die außerdem durch Schulbilder und Kopien vertreten ist, und es stammt aus der Sammlung des preußischen Gesandten in Wien Barons Werther (jetzt in Berlin; Fig. 231). Das in England befindliche Bild ist vom Künstler bezeichnet und galt von

jeher für echt. Das Berliner hat man mehrfach dem Cornelis Engelbrechtsen zugeschrieben, es steht aber jenem in seiner ganzen Beschaffenheit so nahe, daß es ebenfalls nur Lukas van Leyden gehören kann. Eine schachspielende Dame neben ihrem Berater sitzt ihrem Gegenspieler gegenüber, hinter ihr stehen neun Zuschauer auf dunklem Grunde. Den Künstler reizte allein das Problem, die Teilnahme vieler Menschen an dem Vorgange in Abstufungen auszudrücken; neben dieser Wirklichkeit sollte eine höhere Schönheit keine Stelle mehr finden.

Lukas van Leyden nähert sich bisweilen dem Quinten Massys, mit dem er ja in Antwerpen eine Zeit lang zusammenlebte. Nicht in dem spezifischen Pathos der ernsten religiösen Figuren, das er nicht erreichte, aber auch nicht erstrebte, wohl aber in der scharfen Charakterisierung der menschlichen Persönlichkeit an sich, die er dann freilich persönlich nach der Seite des Häßlichen noch weiter trieb. Sodann im Beiwerk, in der Landschaft, in dem Renaissanceornament und den kleinen Engelfiguren, endlich auch in der Art des Malens. Daher konnte gelegentlich bei zweifelhaften Bildern die Bestimmung zwischen den beiden Namen schwanken. Ihrem vollen Charakter nach sind aber diese zwei berühmtesten damaligen Vertreter der Kunst in Belgien und Holland doch sehr verschieden. Quinten Massys ist der vornehmere und auch der in seinen künstlerischen Zielen höhergerichtete, Lukas van Leyden der einseitigere Darsteller einer sinnfälligen Wirklichkeit.



Fig. 282. Aus Holbeins Randzeichnungen zum Lob der Narrheit.

2. Hans Holbein der jüngere.

In der deutschen Kunst folgt Hans Holbein auf Dürer, im Range und der Zeit nach. Als er mit den ersten Arbeiten, die uns heute noch erhalten sind, hervortrat (1515), war Dürer erst 44 Jahre alt, und er lebte dann noch mit ihm zusammen volle zwölf Jahre.*) Aber in der Kunst gehört Holbein doch schon einem anderen Zeitalter an. Für ihn tritt wenige Jahre später eine Wendung ein: das Bildnis Amerbachs (1519) zeigt ihn uns zuerst als einen fertigen, bedeutenden Maler. Das folgende Jahrzehnt, 1520 bis 1530, brachte aber auch der deutschen Kunst überhaupt wichtige Veränderungen. Der Reichtum der Erfindung, die schaffende Poetik erschöpft sich, dafür entsteht die Bildnismalerei, auch Dürer malte ja seit 1520 hauptsächlich Porträts, und zugleich mit ihr kommt eine neue dekorative Kunst, leicht, gefällig und vielfältiger Anwendung fähig, ein Kunsthandwerk, das als

*) Zur Übersicht.

Hans Holbein (1497—1543).

1515 nach Basel (1516 Ambrosius. 1518 Sigmund nach Bern).
1517 in Luzern, Herbst 1519 wieder in Basel.
1519—1526 zweiter Baseler Aufenthalt.
1526—1528 erster englischer Aufenthalt.
1528—1532 wieder in Basel.
1532—1543 zweite englische Periode.
1538 Besuch in Basel.

Plastik und Malerei den Anregungen des italienischen Geschmackes folgt. Holbein fand sich leicht in diese Richtung, er war jung, und als geborenem Augsburger war ihm das Italienische früh vertraut geworden. Dürer ging in den älteren Wegen weiter, sein Geschmack war nicht der italienische, und selbst seine Bildnisse sind, wenn man sie mit denen Holbeins vergleicht, noch Zeugnisse einer älteren Art der Auffassung.

Als großer Bildnismaler ist Holbein ja am meisten bekannt, und nur auf diesem einen Gebiete können wir ihn heute ganz übersehen. Als Maler der Historie und des Kirchenbildes, denn das war er in seinen jüngeren Jahren, hatte er sich nicht entwickeln können, weil ihm die Zeitumstände hinderlich waren. Als er 1526 von Basel weg nach England ging, fand er bald gute Arbeitsgelegenheit, dafür hatte er mit dem Heimatboden aber auch die Grundlagen seiner Thätigkeit, das Heimatliche und Volksmäßige in der Kunst, aufgegeben, und aus dem volkstümlichen Schilderer, Illustrator und Kirchenmaler der Baseler Jahre wurde ein Porträtist für die vornehme englische Gesellschaft.

Zwar kehrte er noch einmal zurück (1528) und er kaufte sich sogar ein Häuschen in Basel, aber es war nicht für lange, denn die Verhältnisse, die ihn das erstemal fortgetrieben hatten, die Baseler Reformation und ihre den Künsten abholde Richtung, ließen ihm auch jetzt keine Ruhe. Nach dem Bildersturm der Fastnacht 1529, einer Verwüstung, größer als sie Savonarola vor einem Menschenalter in Florenz hatte anrichten können, war es allerdings begreiflich, wenn der Abschnitt von Bildern in der neuerlassenen Reformationsordnung also anhob: „Wir haben in unsern Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viele Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten und alle die verflucht hat, so Bilder machen.“ Der Künstler hatte zuletzt nichts mehr, wovon er leben konnte, und er ging wieder nach England (1532). Seine Familie ließ er wie das erstemal in Basel zurück. Vergeblich suchte ihn der Bürgermeister durch ein Schreiben zur Rückkehr zu bewegen; es war zu spät. Nur noch einmal, 1538, auf einer Reise im Auftrage des Königs Heinrich VIII. sprach er in Basel vor. Er ging damals in seidene Gewänder gekleidet und wurde hoch gefeiert, er war ein großer Herr geworden. Der Rat schloß auch mit ihm einen Vertrag ab, der ihm die Rückkehr innerhalb der nächsten zwei Jahre offen hielt. Aber die Frist lief ab, ohne daß er wiederkam; er hatte es in London besser, als man es ihm in Basel hätte bieten können. So ist er dann in London gestorben, wahrscheinlich an der Pest, 1543.

Achtzehn Jahre alt war einst Hans Holbein nach Basel gekommen (1515), im nächsten Jahre folgte ihm sein Bruder Ambrosius nach. Beide verließen Augsburg, noch ehe ihr Vater von dort aufbrach und das Wanderleben seiner letzten Jahre begann. Sigmund, des Vaters jüngerer Bruder, zog 1518 nach Bern, starb dort 1540 und hinterließ seinem Neffen Hans ein reiches Erbe, den Ertrag seines gutbezahlten Fleißes. In dem glänzenden Augsburg waren der Künstler zu viele, als daß allen ein Auskommen nach Wunsch möglich gewesen wäre. Das bescheidenere Basel hatte eine Universität, es pflegte die Wissenschaften und stand mit den umliegenden Städten in einem lebhaften geistigen Verkehr. Um ihre Selbständigkeit nicht an Österreich zu verlieren, hatte sich die Stadt vor kurzem an die Eidgenossenschaft angeschlossen. Das kräftige kleine Gemeinwesen, dessen wohlhabender Bürgerstand auch für höhere Interessen Sinn hatte, sah einer vielversprechenden Zukunft entgegen.

Eine besondere Wichtigkeit verlieh ihm das aufblühende Buchdruckergewerbe. Vermögende und weitsichtige Männer begründeten angesehene Verlagsgeschäfte, die ganz Deutschland mit gutgedruckten Büchern versorgten. Sie beschäftigten Buchmaler und Zeichner, aber die Illustration stand noch nicht auf der Höhe wie in Augsburg und Nürnberg, weil in Basel wirkliche Künstler fehlten. Dieses Bedürfnis hatte also Hans und demnächst Ambrosius Holbein nach Basel geführt, und als Visierer oder Zeichner für den Holzschnitt im Dienste der Buchdrucker fanden sie hier ihr Brot. Schon aus dem Jahre 1515 haben wir einen von Hans gezeichneten Buchtitel, und für die Folge wird durch ihn Basel eine Hauptstätte des künstlerischen Holzschnitts. Holbeins Erfindung ist hierin nicht so tief und auch nicht so umfangreich wie die Dürers, aber seine Formen sind nicht nur gefälliger, sondern auch für seine Absichten ebenso ausdrucksvoll, und dieses Gebiet der Buchillustration und was alles damit zusammenhängt, Entwürfe für Glasgemälde und Geräte, ist so weit und so charakteristisch, daß es beinahe genügt, um daraus den ganzen Künstler kennen zu lernen. Jedenfalls muß es die Grundlage zu seiner Beurteilung bilden. Zur Erkenntnis von Hans Holbeins Kunst empfiehlt sich eine Betrachtung nach Gattungen, innerhalb deren das Zeitliche zu berücksichtigen sein wird.

Wir behandeln zunächst seine Holzschnitte, sodann seine gemalten Historien und Kirchenbilder, womit wir die gleichartigen Entwürfe und einige Porträts seiner älteren, Baseler Zeit verbinden, um zuletzt den großen Bildnismaler in seiner letzten, englischen Zeit zu betrachten.



Fig. 233. Bauernjagd, Zierleiste von Hans Holbein d. j.

Daß Holbein ein hervorragendes Talent zum Illustrieren hatte, konnten schon die Federzeichnungen darthun, mit denen er die Ränder eines Exemplars von Erasmus 1514 erschienenem „Lob der Narrheit“ verzierte (Basel, Bibliothek); es befand sich einst in Erasmus Besitz und mag ihm von einem seiner Verehrer, mit dem Schmuck von der Hand des siebzehnjährigen Zeichners versehen, dargebracht worden sein. Die kleinen Bilder reden eine ebenso drastische Sprache wie der Text des witzigen Büchleins (Fig. 232). Das Antike und Mythologische wird komisch umgekleidet, der Spott auf allgemeine Zustände, auf Zeitverhältnisse und bestimmte Personen deutlich ausgedrückt, man versteht die Pointen ohne weiteres. Die Zeichnung ist gewandt, die Figuren, meist nur wenige und in klarer Anordnung, lassen in ihren kurzen Proportionen schon den späteren Holbein erkennen. — Es folgt nun seit 1515 eine lange Reihe von Buchtiteln und Zierleisten, die meist für verschiedene Drucke gebraucht, bisweilen aber auch auf ein einzelnes Werk (Stadtrecht von Freiburg 1520) zugeschnitten wurden. Die Titel haben die Form eines viereckigen Rahmens, in dessen Architektur bildliche Darstellungen eingeschlossen sind; diese werden oft zur Hauptsache, oft aber überwiegt auch das Ornamentale, und dann zeigt der Künstler schon auf diesem bescheidenen Gebiete seine volle Herrschaft über die Formen des Renaissancestils. Die Figuren sind gewöhnlich aus der antiken Geschichte und Mythologie genommen und auch antik, selten in Zeittracht gekleidet, die Auffassung neigt immer etwas zu Scherz und Spott. Die Ausführung durch den Schnitt ist nicht immer gut, so erschien z. B. ein sehr berühmter Buchtitel, die „Tafel des Kebes“ — Wege des Lasters und der Tugend in kleinen Szenen nach einem beliebten Thema

aus der griechischen Moralphilosophie — zunächst 1521 in unvollkommenem Metallschnitt und erst seit 1532 in besserem Holzschnitt. Der Buchtitel fordert eine gewisse Feierlichkeit, er soll ankündigen und auf den lehrhaften Inhalt vorbereiten. Das unmittelbar Komische, den Spott auf Zeit und Leben drückt der Künstler in einzelnen Zierleisten und Initialen aus; täppische Bauern und mutwillige Kinder sind die Träger der Handlung, und Holbeins Erfindung ist schon hier beinahe ohne Grenzen: Zierleiste mit einer Bauernjagd (Fuchs, du hast die Gans gestohlen, Fig. 233); Hasenjagd, ornamental stilisierter Fries im Geschmack der römischen Kaiserzeit (Basel; Kopfleiste über dem Inhaltsverzeichnis); Alphabet mit einer Bauernkirmeß; verschiedene Kinderalphabete.



Fig. 234. Das Opfer Isaaks. Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

Als 1521 in Basel die Reformationsbewegung begann und man Luthers Schriften nach Wittenberger Drucken nachdruckte, mußte Holbein auch für die Bibel Bilder liefern. In zwei Drucken des Neuen Testaments von 1523 gehören ihm 21 zum Teil schlecht geschnittene Darstellungen zur Offenbarung Johannis. Er kannte Dürers berühmtes Werk von 1498 und hat es auch benutzt, um den Text in das Bild zu übersetzen, aber das Ergebnis ist völlig anders. Holbein komponiert klar und mit viel weniger Figuren, in den tiefen Ernst Dürers und seine überfüllte Bildersprache will er nicht eindringen, dafür hat er auch nicht seine Größe, er bleibt natürlich und einfach, seine Satire wird Scherz, seine Stimmung bisweilen sogar übermäßig heiter. Seine Lust ist im Leben das Beobachten. Was er aus der Ver-

gangenheit in Büchern findet, das wird ihm sofort zu einem Vorgang, der sich auch heute so zutragen könnte, und so wird aus der Geschichte das Bild, das allen verständliche. Für eine solche Begabung war das Alte Testament wie geschaffen, eine Fundgrube des niemals veraltenden Menschlichen und Natürlichen, die der deutschen Kunst noch kaum erschlossen war. Holbein hat hier die Typen und die Einkleidung, die weiter gelebt haben, erfunden, wie Dürer in Bezug auf die Passion. Hier karikiert er nicht, wie in seinen Bauernszenen, und er umfaßt mit seinem Ausdrucke alle Tonarten, er kann nicht nur lebendig sein und aufregend, sondern auch sanft und zart. Er behilft sich immer sowohl in der Zahl der Figuren als in der Charakteristik

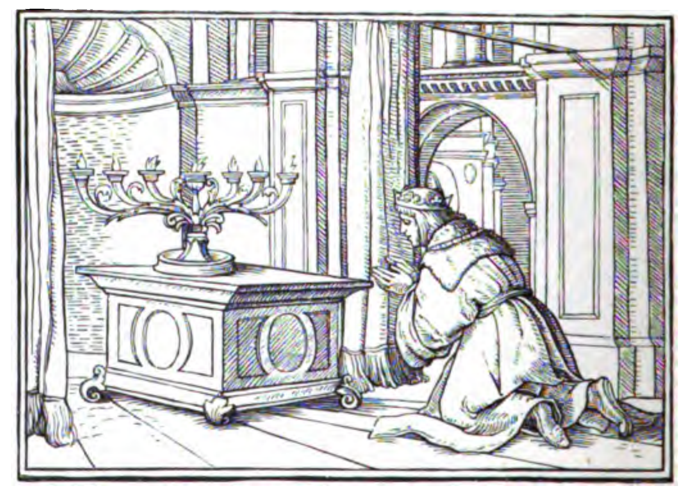


Fig. 235. Das Gebet Salomos, Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

mit dem mindesten Maß von Mitteln und bleibt doch stets deutlich. Als Beispiele zweier ganz entgegengesetzter Auffassungen geben wir das „Opfer Isaaks“ (Fig. 234) mit dem roh geschichteten Altar, dem unschön hingelegten schreienden Knaben und dem beinahe komisch erschreckt zurückweichenden Abraham, dessen Gewand bei diesem Schlachtakte mit Absicht etwas soldatenmäßig gehalten ist, — und „Salomo“ (Fig. 235), der in einer einfachen Tempelhalle (und doch wie fein empfunden!) um Weisheit betet, eine Gestalt ohne alle Künstlichkeit, man sehe nur die Fußsohlen, — schlicht und überzeugend. Die kurzen Proportionen, die uns immer noch leicht als etwas Besonderes auffallen, hatten für seine Bilder das Gute, daß das Geschwungene und Gotisierende eher verschwand, das nun einmal den langen und schmalen

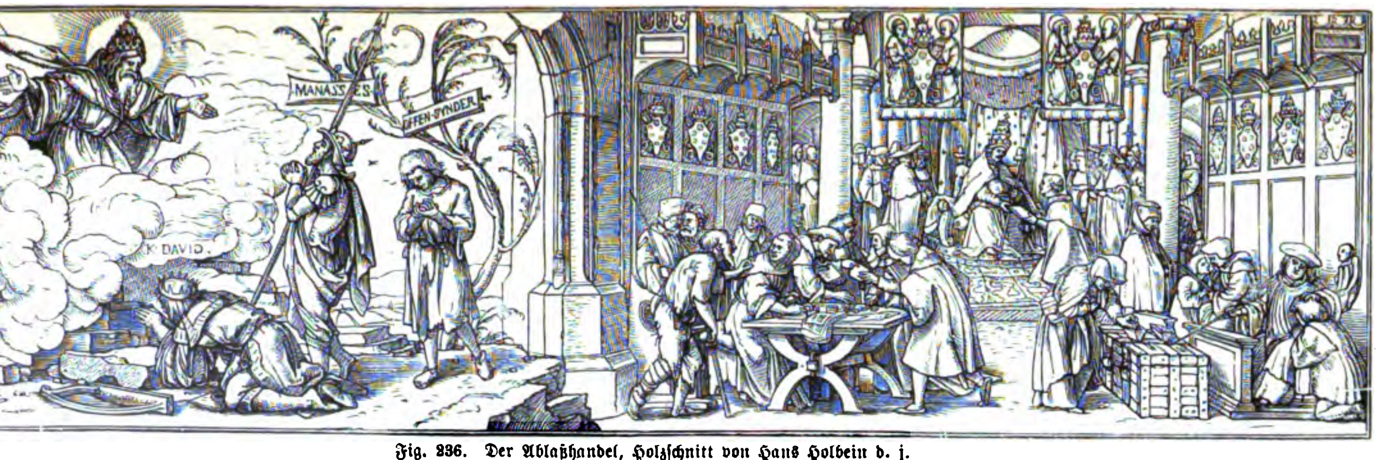


Fig. 236. Der Ablaßhandel, Holzschnitt von Hans Holbein d. j.



Fig. 237. Christus das wahre Licht, Holzschnitt von Hans Holbein d. j.

Typen anzuhaften pflegt. Sodann aber können wir Holbein als wirklichen Realisten in den Nebendingen gar nicht genug bewundern, unvermerkt wird uns dadurch eine Umgebung hingezeichnet, die uns den Vorgang glaublich macht. Abbildungen Holbeins zum Alten Testament waren schon 1523 in Basel gedruckt worden, aber die berühmte Folge von 94 Bildern erschien erst 1538 in Lyon, verzögert vielleicht durch Lützelburgers Tod (1526), der seit 1522 Holbeins Zeichnungen in Holz zu schneiden pflegte.

An die Bibelbilder reihen wir zwei gleichfalls in Holbeins Baseler Zeit gehörende Kopfstücke zu Flugblättern für die reformatorische Bewegung. Auf dem einen (Fig. 236) sehen wir rechts in der Kirche den Handel mit dem Ablaß, den thronenden Papst, die Wappen der Medici, links im Freien die wahren Bußfertigen und die wirkliche Vergebung durch Gottvater. Das andere (Fig. 237) schmückte einen Evangelischen Kalender von 1527; es ist so klar im Ausdruck dessen, was es sagen will, daß es keiner Erläuterung bedarf. Daß Plato und Aristoteles hier auf der Seite des Papstes und des katholischen Klerus gehen und mit Blindheit geschlagen in den Abgrund fahren, anstatt den Reformatoren zu ihrem Werke zu leuchten, ist bezeichnend für die Zeit, wo die evangelischen Theologen und die Humanisten Feinde zu werden beginnen.

Als dieses Blatt im Druck erschien, war Holbein bereits in England. Auch hier konnte er infolge der von Heinrich VIII. geleiteten Bewegung gegen die römische Kirche ähnliche Bilder zeichnen. Ein großes Titelblatt der Coverdale-Bibel von 1535 enthält in Rahmenform fünf kleine dogmatisierende Darstellungen und unten am Sockel den König Heinrich, die Bibel den geistlichen Würdenträgern darreichend; das Blatt ist sogar in Basel geschnitten worden. In dieselbe Zeit gehört eine gegen die katholische Kirche gerichtete satirische Passionsfolge in ganz kleinen Blättern, auf denen Christi Widersacher jedesmal als Geistliche auftreten; es haben sich davon nur 16 Blätter in Kupferstichen von Wenzel Hollar erhalten. Endlich beruhen in Cranmers Katechismus, gedruckt 1548 nach Holbeins Tode, drei Abbildungen auf Zeichnungen Holbeins, darunter die „Heilung des Besessenen“ (Fig. 238), wo alles in wunderbarer Schärfe gegeben ist mit Umrissen und ein paar Strichen Innenzeichnung ohne Kreuzschraffierung. Noch mehr zeigt diese Begabung ein anderer ganz kleiner Holzschnitt aus einer ebenfalls 1548 erschienenen Flugschrift (Fig. 239). Technisch sind beide Blätter höchst unvollkommen, sie sind in England geschnitten worden, ihrer Tendenz nach stimmen sie zu der oben erwähnten satirischen Passion, und sie können auch



Fig. 238. Die Heilung des Besessenen.



Fig. 239. Der gute und der schlechte Hirt.



Fig. 240. Der Ackersmann.



Fig. 241. Der Krämer.



Fig. 242. Der Ritter.

Fig. 238 u. 239 Holzschnitte aus Cranmers Katechismus und aus einer englischen Flugschrift, nach Zeichnungen von Holbein d. j. — 240 bis 242 aus dem Holzschnitttotentanz von Holbein.



Fig. 243. Dolchscheide mit Totentanz, getuschte Federzeichnung von Hans Holbein d. j.

in die gleiche Zeit gehören; als sie erschienen, war Holbein längst tot. In den letzten Jahren des Königs, etwa seit 1540, hätten sie schwerlich noch gedruckt werden dürfen.

Den größten Ruhm unter Holbeins Holzschnitten hat immer der Totentanz gehabt. Die Benennung ist unrichtig, denn getanzt wird bei Holbein nicht, wie auf den mancherlei älteren Darstellungen des Gegenstandes, z. B. dem berühmten Großbaseler Totentanz, der bis 1805 an der Kirchhofsmauer des Predigerklosters zu sehen war, — er giebt einzelne abgeschlossene Szenen, die gewöhnlich aus mehr als zwei Personen bestehen und die er selbst „Todesbilder“ nannte. Einen wirklichen Reigen von sechs Paaren nach Art der eigentlichen Totentänze haben wir von ihm noch außerdem als Schmuck einer Dolchscheide in einem Entwurfe (Basel; Fig. 243), der ebensoviel Kraft und Ausdruck im Fi ürlichen zeigt, wie Herrschaft über das Architektonische in der Anordnung. Todesbilder hingegen in tiefergreifenden einzelnen dramatischen Szenen, wie Holbein in seinem Totentanz, hatten bereits Dürer, Burgkmair und Hans Baldung gegeben: der Tod tritt den Menschen an mitten im Erdenleben, dessen Freude und Lust dann den bewegenden Gegensatz bilden zu seiner sieghaften Gewalt. Holbein macht einen Cyklus daraus und giebt dem Ganzen eine Richtung, die neu ist. Der Tod ist zwar nie ein ganz erwünschter Gast, aber die Art, wie er auftritt, kann noch ihre besonderen Schrecken haben. Man hat längst bemerkt, daß Holbeins Tod die Armen und Einfachen besser behandelt als die Reichen und

Vornehmen. In friedlicher Abendlandschaft mit dem Blick aufs Dorf tritt er zu dem Ackersmann an den Pflug und nimmt ihm seine Arbeit ab (Fig. 240). Auf einsamem Wege beim Berufsgange trifft er den wandernden Krämer (Fig. 241), der bittet ihn nicht aufzuhalten, und auf dem Hackebrett spielend als Freund geleitet er einen armen Alten zu Grabe. Aber dem wohlgeharnischten Ritter rennt er, nur mit einem Stück Kettenpanzer und dem Küraß bekleidet, seinen Speer durch den Rücken (Fig. 242), oder er verfolgt als Bauer im Kittel den Grafen und wirft ihm das eigene Wappenschild an den Kopf, und der Herzog, der Ratsherr und der Richter werden gar von ihm überrascht, während sie den Armen unrecht thun und den Reichen nachgeben. Es geht eine bestimmte soziale Absicht durch die Bilder: der Künstler stellt sich offen zu den Schwachen und auf die Seite der aufständischen Bauern, er verfolgt auf das bitterste den Papst und die katholische Geistlichkeit, wie in seinen Reformationsflugblättern, die wir früher betrachteten. Soviel über die





Fig. 244. Initialen aus dem Totentanzalphabet von Hans Holbein d. j.

Tendenz, die die Bilder zusammenhält. Was das Künstlerische anlangt, so trifft er auf das vollkommenste in jedem einzelnen Falle und immer wieder anders Ausdruck und Bewegung, trotz der durchaus mangelhaften Kenntnis und Behandlung der Anatomie seiner Gerippe. Jede dieser kleinen Szenen würde im Großen ausgeführt ein wirkungsvolles Bild abgeben, und mit seiner Erfindung hat er die Phantasie seiner vielen Nachfolger immer wieder aufs neue genährt und befruchtet. In Buchform erschien der Text infolge von Umständen, die wir nicht kennen, erst 1538 in Lyon, mit 41 Bildern, und dann, um 12 bis 15 vermehrt in ferneren zahlreichen Auflagen. Die Zeichnungen stammen aber in der Hauptsache aus den zwanziger Jahren, in die auch jener Entwurf einer Dolchscheide zu setzen ist, sowie ein Totentanzalphabet, dessen einzelne Buchstaben in Baseler Drucken seit 1524 erscheinen. Diese Initialen mit ihren Todesbildern entsprechen zum Teil den Szenen des Totentanzes, die sie dann abgekürzt wiedergeben, so der Mönch (O) oder der Spieler (X) unserer Abbildungen (Fig. 244), zum Teil ent-

halten sie aber auch Varianten und ganz neue Darstellungen, wie der Waldbruder (W).

An Holbeins Erfindung für den Buchschmuck reihen wir seine Entwürfe für das sonstige Kunstgewerbe, zunächst für Glasscheiben. Während man früher die Glasmalerei hauptsächlich zu großen Kirchenfenstern von



Fig. 245. Madonna in der Nische, Vorzeichnung für eine Glasscheibe von Hans Holbein d. j. Basel.

teppichartiger Wirkung verwendet hatte, wuchs jetzt gerade in der Schweiz die Vorliebe für kleinere, bildmäßig ausgeführte farbige Scheiben, die man in übrigens weiße Fenster nicht nur in Kirchen, sondern auch in Profangebäuden und Wohnräumen einzusetzen pflegte. Holbein brachte diese dekorativen Arbeiten auf die Höhe selbständiger Kunstleistungen. Die Gegenstände

sind äußerst mannigfaltig, biblische oder religiöse und weltliche Geschichten wechseln ab mit einzelnen Figuren oder Ornamenten. Architektonische Er=



Fig. 246. Madonna in der Halle, Vorzeichnung für eine Glasscheibe von Hans Holbein d. j. Basel.

findungen im Renaissancegeschmack von bedeutender Haltung zeigen sich neben ausdrucksvollen Gestalten und glücklichen bildmäßigen Stimmungen.

Als Beispiele geben wir zunächst zwei Madonnen (Basel). Die eine (Fig. 245) ist als geschnitzte Statue gedacht, sie steht in einer Renaissance=

nische, von einem hölzernen Strahlenkranze umgeben; zu ihren Füßen kniet ein Ritter und blickt voll Bewunderung zu ihr auf. Bei der anderen



Fig. 247. Farbige Zeichnung von Hans Holbein d. j. zu einer Wappenscheibe. Berlin.

(Fig. 246) ist die Architektur noch höher und weiter, mit Durchblicken ins Freie. Sie selbst steht noch ungezwungener und natürlicher. Das Christ=



Fig. 248. Erasmus im Gehäus, Buchvortitel von Hans Holbein d. j.

kind ist beidemale von großer Anmut, ganz menschlich, spielend auf dem zweiten Bilde trotz seinem großen scheibenartigen Nimbus.

Eine eigene Gattung bilden die Wappenscheiben mit Schildhaltern; auf ihnen entfalten sich Architektur und Ornament am schönsten. Als Figuren



Fig. 249. Kostümstudie von Hans Holbein d. j. Basel.

wählte Holbein gern die den Schweizern durch altes Herkommen vertrauten Landsknechte, aber er erhöhte ihre Erscheinung gegenüber der hergebrachten Haltung der Einheimischen, eines Urs Graf oder Niklaus Manuel (Deutsch), wie er denn auch in der getuschten Federzeichnung eines Landsknechtskampfes

(Basel Nr. 104) ein wirkliches Historienbild und noch etwas ganz anderes giebt als jene, wenn sie dergleichen Szenen schildern. Eine farbige Scheibenzeichnung aber, wie die mit den zwei Landsknechten (Berlin; Fig. 247) darf sich in der monumentalen Größe ihrer Figuren und der edlen, reichen Architektur, in die sie gesetzt sind, sehr wohl italienischen Vorbildern, an die der Künstler gedacht hat, an die Seite stellen. Die architektonischen Formen sind noch etwas gedrungen, wie sie Holbein in seiner früheren Zeit liebt, und der Stil entspricht der italienischen Frührenaissance. Später wird bei ihm bisweilen der Aufbau schlanker, die Formen bekommen mehr Schwung, das plastische Ornament tritt stärker hervor, üppige Figuren, Masken und strotzende Fruchtkränze umkleiden das Ganze in freier, lebendiger Schönheit. Diese „Hochrenaissance“ zeigt z. B. der Buch-Holzschnitt mit dem „Gehäuse“, in dessen Mitte Erasmus steht mit sprechender Miene, die rechte Hand auf den Terminus legend (Fig. 248). — Als Gegenstücke zu den gewappneten Landsknechten stellt Holbein aber auch schön gekleidete Frauen dar in vollendeten, vornehm wirkenden Kostümbildern (Basel; Fig. 249).

Ungemein mannigfach sind Holbeins Entwürfe zu Geräten, Gefäßen und Waffen. An dem Entwurf zu einer Dolchscheide — er hat deren viele hinterlassen, dieser im Stil der Frührenaissance (Bernburg, Bibliothek; Fig. 250) erinnert etwas an die Berliner Scheibenzeichnung — bewundern wir zuerst die sichere Einteilung, drei Stockwerke über einem konsolenartigen Sockel,

Fig. 250. Entwurf zu einer Dolchscheide, von Hans Holbein d. j. Bernburg, Herzogl. Bibliothek.

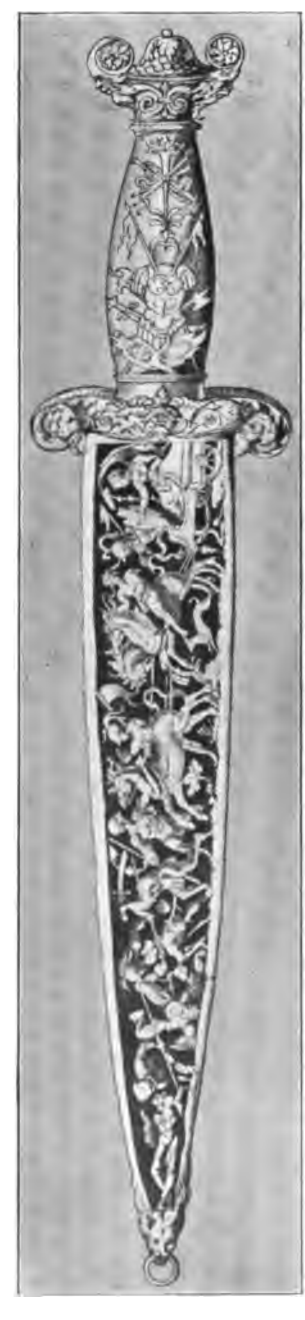




Fig. 251. Entwurf zu einem Dolch, von Hans Holbein d. j. Britisches Museum.

und je weiter nach oben, desto breiter, freier, luftiger wird die Architektur, sodann den Reichtum des in oberitalienischer Weise flächenhaft gehaltenen Ornaments, endlich die geniale Behandlung der Figuren. Für die Schmuckscheide eines hohen Kavaliers ziemen sich Liebesszenen, und nach dem Sinne der Zeit müssen es antike sein, aber der Künstler weiß sie mit anmutigem Scherz zu umkleiden, der Ritter Paris scheint zu seinem schiedsrichterlichen Amte erst geweckt werden zu müssen, und Pyramus scheint nicht tot, sondern eingeschlafen, — und alles das wird in sicherer Zeichnung gegeben mit schwierigen Verkürzungen und deutlich sprechenden Bewegungen. Man hat ein vollendetes Kunstwerk vor sich, dem gegenüber man die herkömmliche Unterscheidung zwischen hoher und angewandter Kunst vergißt.

Leichter, schlanker und einfacher ist ein Dolch mit Griff gehalten in einem Entwurf des Britischen Museums (Fig. 251): die nach unten zugespitzte Scheide ist mit der fortlaufenden Darstellung eines Zuges der Bellona durch feinste Einpassung der Figuren in den Raum vollkommen ausgefüllt; der Stil wird als Hochrenaissance zu bezeichnen sein.

Unter den Erfindern auf dem Gebiet des deutschen Kunsthandwerks im italienischen Geschmack nimmt Holbein den höchsten Platz ein; er tritt mit seinen früheren Arbeiten noch vor den Nürnberger Kleinmeistern auf und übertrifft sie mit seinen vollendeten Leistungen an Geist, Formgewandtheit und Vielseitigkeit. Er hatte bei seinem Vater in Augsburg eine gute Schule durchgemacht, und dort sowohl wie in Basel befand er sich auf dem

für die kleine Kunst günstigsten Boden: die Gotik störte nicht mehr, und die Nähe der italienischen Muster machte sich bemerkbar. Wichtig wurde dann die Übersiedlung nach England, wo der größere Reichtum der Gesellschaft und die Prachtliebe des Hofes und eines zahlreichen Adels auch größere Aufgaben stellte. Der Künstler brauchte beim Entwerfen die Kosten nicht ängstlich zu berechnen; das machte seine Arbeit feiner, seinen Stil freier und höher. England, das ja nach den Zeiten der erfindungsreichen alten irischen Buchmaler seine Bedürfnisse in der Kunst beinahe ausschließlich aus fremden Mitteln zu bestreiten pflegte, erhielt nun durch den deutschen Maler und königlichen Kammerdiener Holbein das edelste Kunstgewerbe im Stil der Hochrenaissance, das in den Ländern diesseits der Alpen anzutreffen ist (Entwürfe der englischen Zeit in zwei Skizzenbüchern im Britischen Museum und in Basel, sowie in Stichen Wenzel Hollars). Tafelgeräte und Standuhren, Waffen und Schmuckgegenstände bis zu den kleinsten Bestandteilen einer kostbaren Toilette herunter, alles entwarf seine Hand mit spielender Leichtigkeit, und von den Formen, die durchaus die Hauptsache sind, umschlossen liegt der Sinn des Ornaments oder einer kleinen figürlichen Darstellung, der uns sagt, warum gerade diese Form oder dieses Bildchen gewählt ist, diesen Gegenstand zu schmücken. Wir stellen uns dann wohl leicht Holbein als Handwerker vor, aber wer so in Formen und Figuren denken konnte, der mußte nicht nur einen reichen Geist, sondern auch eine tiefe Bildung haben. Hier kann das nur als Hintergrund für den Maler Holbein angedeutet werden.

Nach Holbeins Thätigkeit auf den bisher betrachteten Gebieten unterscheiden wir in seinem Talente deutlich zwei Seiten. Vor allem eine sichere und leichte Beherrschung der Formen, die von der Renaissancearchitektur ausgehend die ganze dekorative Kunst umfaßt. Hierin zeigt er sich schon jetzt so groß, daß sein Bild kaum noch wachsen kann. Sodann im Figürlichen die Vorliebe für lebendigen Ausdruck und eine treffende, scharfe Bezeichnung auch bei äußerster Sparsamkeit in den dazu aufgewandten Darstellungsmitteln. Dürer fehlte das Erste; das Zweite erreichte er, aber nur mit einem größeren Aufwande an Mitteln.

Die Betrachtung der Gemälde und bildartigen Entwürfe aus Holbeins Baseler Zeit wird uns bald den überraschenden Eindruck gewähren, daß dieser Künstler der Form, der sich nun auf größeren Flächen in dem

freien Zuge der Linien ergeht, auch in Farben denkt und sieht wie Rembrandt, nur ist seine Tonskala eine andere, — und unsere Bewunderung wird wachsen, wenn wir uns gegenwärtig halten, daß alle diese Werke bis zu seiner ersten Reise nach England von dem noch nicht Dreißigjährigen geschaffen worden



Fig. 252. Dorothea Meyer, von Hans Holbein d. j. Basel.

sind. Eine seltene Frühreife gab sich ja schon in den Federzeichnungen zu Erasmus Lob der Narrheit von 1514 kund.

In Augsburg finden sich keine Spuren mehr von Holbeins Thätigkeit. Aus der ersten Baseler Zeit haben sich einige Gelegenheitsarbeiten erhalten, wie man sie einem besseren Handwerker aufträgt: eine bemalte Tischplatte,

1515 (Zürich, Bibliothek), das Aushängeschild eines Schulmeisters, 1516 (Basel), ferner ein Modellstudium für den eigenen Gebrauch des jungen Malers, Adam mit Schnurrbart und Eva auf einer Tafel, 1517 (Basel). Wichtiger sind Fassadenmalereien in Luzern (Hartensteinsches Haus, 1517)



Fig. 258. Studie zum Bildnis der Dorothea Meyer, von Hans Holbein d. j. Basel.

und Basel (Haus zum Tanz, 1519) sowie Wandbilder im Großen Saal des Baseler Rathauses in der Art, wie man sie in italienischen und niederländischen Städten hatte, mit Gegenständen der Rechtspflege aus der alten Geschichte; von alledem sind nur Entwürfe oder Nachzeichnungen erhalten. Man erkennt darin den Anschluß an oberitalienische Ornamentik und an ein be=

stimmtes Vorbild, Mantegna, aber die Handhabung dieser Formen ist zu frei und selbständig, als daß sie nur durch Kupferstiche und andere gedruckte Vorlagen vermittelt sein könnte, und seit 1519 enthalten auch die Ölgemälde sichere Zeichen einer engeren Vertrautheit des Künstlers mit Italien. Er muß also dort gewesen sein und zwar, ehe er sich in die Zunft in Basel einschreiben ließ (1519). Dieses Jahr macht einen Einschnitt; die Bilder



Fig. 254. Bonifacius Amerbach, von Hans Holbein d. j. Basel.

vor und nach 1519 unterscheiden sich wesentlich, was man am deutlichsten an seinen Porträts sieht.

Die Doppeltafel von 1516 mit dem neugewählten Bürgermeister Meyer und seiner Gattin (Fig. 252) in Basel hat gut gezeichnete und modellierte Figuren, das Malwerk ist sorgfältig z. B. an den Stickereien der Frauenkleidung, die Farbenwirkung, Schwarz und Rot, kräftig. Das gemalte Bild hält sich genau an die unmittelbar vorher gemachte Zeichnung (Fig. 253), die alle Details bereits vollständig angiebt. Die Behandlung der Renaissancearchitektur hat etwas überfleißiges und ängstliches, und die Auffassung des

Ganzen hat noch nicht die volle Freiheit seiner späteren Bildnisse. Ein Jünglingsporträt von 1515 (Darmstadt Nr. 226), ein ganz in leuchtendes Rot gekleideter bartloser Blondkopf, dreiviertel nach links gewandt, auf hellblauem Grunde, ist in der Farbe sogar besser als die Meyersche Tafel; dünner Auftrag, feines, leuchtendes Fleisch des lebensvollen wohlerhaltenen Kopfes. — Aber nun kommt Bonifacius Amerbach, 1519 (Basel; Fig. 254). Er war Holbeins Freund, nur wenige Jahre älter als er, ein Mann voller Interesse und eine im höchsten Grade sympathische Persönlichkeit, Anlaß genug für den Künstler, hier sein Möglichstes zu leisten. Statt der üblichen Dreiviertelansicht giebt er scharfes Profil, statt der früheren, ausführlichen Modellierung des Kopfes nur das Wesentliche, so daß Nase und Stirn hervortreten und der leuchtende Blick. Auch die Farbe ist einfach. Die Kleidung ist durchweg schwarz, das Gesicht bräunlich warm, das Blau und Weiß des Auges setzt sich fort in der Luft und den Schneebergen des Hintergrundes, dessen Feigenbaumlaub an Italien erinnert. Mit diesen wenigen Tönen wird aber eine Leuchtkraft, und mit den wenigen Formen ein körperlicher Eindruck erreicht, wie beides bis dahin auf keinem deutschen Porträt zu finden gewesen war. Denn Dürers Meisterwerke mit ihrer minutiösen Technik und ihrer ganz verschiedenen Wirkung kamen ja erst jetzt. An Amerbachs Porträt sieht man, daß sein Urheber zum Bildnismaler geschaffen ist, und wenn er nun auch zunächst Kirchenbilder und Altarwerke liefern muß, die Neigung für das Bildnisartige bricht, wie wir sehen werden, immer wieder durch.

Auf einer Holztafel mit dem Hauptteil eines Abendmahls (Basel; die Flügel mit den übrigen Figuren sind verloren) sitzen Christus und neun Jünger ungewöhnlich und originell angeordnet vor drei Renaissancebogen, durch die man ins Freie sieht auf Feigenbaumlaub und blaue Luft. Die Gesichtstypen und die Bewegungen der Personen erinnern deutlich an Lionardo und Luini; Holbein wird das Abendmahl in S. Maria delle Grazie in Mailand und auch wohl einige von den früheren Fresken Luinis gesehen haben. Dies Bild macht, so interessant es für des Künstlers Entwickelung ist, doch als Bild einen zwiespältigen Eindruck.

Ganz anders sind die Passionsszenen, acht gemalte, vom „Gebet am Ölberg“ bis zur „Grablegung“, in einem gemeinsamen Rahmen, und zehn, vom „Verhör vor Kaiphas“ bis zum „Kreuzestode“, für Glasfenster gezeichnete (alle in Basel), durchaus deutsch und von einer nunmehr für Holbein bezeichnenden Auffassung. Es sind keine Andachtbilder, sondern möglichst scharfe Darstellungen von menschlich ergreifenden Vorgängen, nicht so tief

und rührend wie die Dürerschen Passionsblätter, aber noch lebendiger und manchmal ins Derbe gehend. Daß den Kriegsleuten anstatt des Zeitkostüms



Fig. 255. Geißelung Christi, Gemälde von Hans Holbein d. j. Basel.

antike Rüstung gegeben worden, ist höherer Stil in Mantegnas Weise, dessen Einfluß auch sonst noch zu bemerken ist sowohl in einzelnen Figuren und Köpfen, als auch bei den für Glasfenster gezeichneten Tafeln in der kräftigen

Renaissanceumrahmung und in dem tiefen Augenpunkt einer einzelnen Szene, des Eccehomo. Die gemalte Passion war ursprünglich wohl für eine Kirche oder Kapelle bestimmt, jetzt im vollen Lichte erscheinen ihre Farben grell und bunt, und dabei ist der Auftrag unangenehm glatt und geleckt. Auf den Nachtstücken, dem Gebet am Ölberg, der Gefangennehmung, dem Verhör sind künstliche Beleuchtungen versucht in der Art Grünewalds, den Holbein von seinem Vater her kannte. Zwei bald nach diesen Passionsszenen gemalte Altarflügel mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (im Münster zu Freiburg; stark restauriert), jene mit dem vom Kinde ausgehenden Licht, wie später bei Correggios Heiliger Nacht, zeigen den Einfluß Hans Baldungs, dessen großes Altarwerk seit 1516 in demselben Dome aufgestellt war (S. 319). Grünewald und Hans Baldung sind die bedeutendsten Koloristen unter den älteren deutschen Malern; daß sich Holbein an sie anlehnt, zeigt uns schon früh seine Richtung auf die Farbe an.

Die gezeichnete Passion hat zum Teil weniger Figuren als die gemalte, und ihre Komposition ist übersichtlicher; dieselbe Vereinfachung, die Dürer in der Grünen Passion vornahm (S. 236), erschien Holbein für Glasgemälde zweckmäßig. Außerdem aber legte er hier auf die Architekturhintergründe und die Umrahmung besonderen Wert, und alles in allem genommen zeigen einige dieser Glasbildzeichnungen gegenüber den gemalten Bildern eine entschiedene Vervollkommnung und Veredelung. Die gemalten Passionsszenen haben noch viel gewaltsames und unschönes, z. B. die Art, wie auf der „Geißelung“ (Fig. 255) die zum Hiebe ausholenden ihre Glieder ausrenken, und wie der Christus sich an die Säule geschmiegt hat. Wenn man aber die zwanzig Jahre älteren Bilder des Vaters mit diesen Szenen vergleicht, so wird doch hier ein erheblicher Fortschritt offenbar. Das Verhältnis der Gemälde zu den Glaszeichnungen mag die „Verspottung“ (Fig. 256 und 257) veranschaulichen. Christus ist auf dem Glasbilde in die Mitte gerückt, ihn umgeben die übrigen Gestalten in besser gefügten Linien, und über der Gruppe bleibt freier Raum, so daß die Architektur ornamentartig bekrönend wirken kann.

Der auf eine breite Holztafel gemalte langhingestreckte tote Christus von 1521, wohl als Predellenbild gedacht oder auch einst gebraucht (Basel), ist ein so grausiges Naturstudium, daß die Meisten lieber auf seinen Anblick verzichten werden. Kein anderer großer Maler, auch nicht Mantegna, hat etwas so einseitig abschreckendes gemalt, und es wäre vielleicht zu erwägen, ob nicht etwa dem, der das über sich gewann, dafür nach einem Gesetze der

Natur das entgegengesetzte Gebiet der zarten und weichen Schönheit verschlossen bleiben mußte.

Dagegen sind die ungefähr gleichzeitigen Orgelthürbilder aus dem



Fig. 256. Verspottung Christi. Gemälde von Hans Holbein d. j. Basel.

Baseler Münster, einfarbig auf Leinwand gemalt (jetzt im Museum, wo auch die nunmehr weit wertvolleren Originalzeichnungen), ein herrliches Stück Renaissancedekoration: Figuren, Anordnung und Raumausfüllung, alles zeigt

den gleichen, großen Stil. Zwischen je zwei Heiligen haben wir auf dem einen Flügel das Modell des Münsters, auf dem andern ein Konzert von



Fig. 257. Verspottung Christi, Entwurf zu einem Glasbilde von Hans Holbein d. j. Basel.

sechs nackten Engelchen. Die Heiligengestalten, namentlich Kaiser Heinrich und die Madonna, sind außerordentlich groß aufgefaßt und ganz nach der Weise Mantegnas auf Untersicht berechnet.

Das erste Altarbild Holbeins höherer Ordnung ist die Gerstersche Madonna für das Solothurner Münster, 1522 (jetzt im Museum zu Basel:



Fig. 258. Die Madonna von Solothurn, von Hans Holbein d. j. Basel.

Fig. 258). Maria mit dem Gnadenmantel der Erbarmerin sitzt zwischen den Schutzheiligen der Stadt, Martin von Tours, der einem Bettler ein



Fig. 259. Erasmus, von Hans Holbein d. j. Paris.

Goldstück in die dargereichte Schale thut, und Ursus. Der Bettler und Ursus haben ausgesprochene Porträtköpfe, die Maria scheint nach Holbeins Gattin gemalt zu sein, das Kind ist natürlich, in den Formen völlig und nicht unangenehm. Die festgeschlossene und sehr einfache Komposition wird in ihrer Wirkung gehoben durch das Fenster des Hintergrundes. Die Behandlung



Fig. 260. Die Offenburgerin als Lais, von Hans Holbein d. j. Basel.

der Falten ist übersichtlich, wenn auch ohne besondere Schönheit, das Malwerk vortrefflich, die Farbe voll Kraft, tief und satt. Man sieht dem Ganzen an, daß der Auftrag dem Künstler der Mühe wert war. Der Stifter, Hans Gerster, der Stadtschreiber von Solothurn, hatte einst 1499 seine Stadt an Österreich verraten. Sollte eine Erinnerung daran in dem Votivbilde des Reuigen von 1522 enthalten sein, so ist sie jedenfalls für unsere Augen zu

tief versteckt. Was den Eindruck des Ganzen betrifft, so wird er formell bestimmt durch das Breite, Gedrückte des Aufbaues, das Holbein im allgemeinen liebt und das hier mit auf den Proportionen der Figuren beruht. Hier ist nichts luftiges, in die Höhe strebendes, nichts, was an den gewölbten Himmel erinnern kann oder die Gedanken leise weiterführt in das Reich des



Fig. 281. Die Offenburgerin als Venus, von Hans Holbein d. j. Basel.

Unsichtbaren, sondern nur lauter brave irdische Tüchtigkeit. Aber besser als viele Worte, kann, was wir meinen, ein vergleichender Blick auf die nur etwa fünfzehn Jahr ältere Madonna Giorgiones in Castelfranco zeigen (I, Fig. 182).

Ehe wir zu der nächsthöheren Stufe gelangen, der Meyerschen Madonna, die um 1526 vollendet worden sein mag, richten wir noch den Blick auf einige Bildnisse der Zwischenzeit.

Erasmus von Rotterdam kam zwar in früheren Jahren vorübergehend öfter nach Basel, aber erst 1521 ließ er sich dort nieder und siedelte dann im Jahre des Bildersturmes 1529 nach Freiburg über. Holbein hat seinen gelehrten Gönner mehrmals gemalt, unter anderen schickte dieser zwei Bilder nach England; keines davon ist vor 1523 vollendet worden. Außerdem giebt es noch spätere, in der Zeit von Holbeins zweitem Baseler Aufenthalt gemalte Bilder, denen aber keine neuen Aufnahmen zu Grunde zu liegen scheinen. Von allen diesen Bildern haben wir endlich noch Wiederholungen und Kopien. Jene nach England geschenkten Bilder zeigen den Erasmus nach links gewendet und am Pulte schreibend mit einem nach unten hin größerem Ausschnitt der Figur, als man ihn auf Holbeins bisherigen Bildnissen findet: das eine (Longford Castle) in dreiviertel Ansicht mit ganz ausgeführter Umgebung, einem Bücherstillleben und einer Wasserflasche zur Seite eines reichen Renaissancepilasters, — das andere, etwas kleinere (jetzt im Louvre; Fig. 259) zeigt den Dargestellten ganz im Profil vor einem dunkelgrünen gemusterten Vorhang und ist noch feiner im Farbenton und in der Ausführung, und diesem entspricht wieder eine ausgeführte Studie auf Papier, nur hat sie einen schlichten einfarbigen Hintergrund (Basel). Selten wohl hat ein Porträtmaler für ein einziges Werk soviel Lob geerntet in Prosa und in Versen, wie Holbein für diese Erasmusbilder von 1523 und ihre Fortsetzungen. Die dargestellte Handlung und das trauliche Interieur und im Gegensatze dazu die kalte und scharfe Persönlichkeit, — man sah den Alten, wie er lebte, nur er selbst schien es nicht zu merken, daß man ihn beobachtete. So etwa sagen auch die Inschriften, und diese unbefangene, kühle Objektivität war doch wohl etwas neues. Einer solchen Auffassung gegenüber erscheinen uns manche der Dürerschen Porträts in ihrer ausführlichen Temperamentsschilderung wie beunruhigt durch die ungewohnte, unbequeme Beobachtung. Es will also beachtet sein, daß Holbein jetzt vier Jahre nach dem Bildnis des Amerbach eine ganz andere Art zu porträtieren angenommen hat, gleichmäßiger und feiner, eleganter, aber auch ruhiger und kühler.

Porträts, nur zu Sittenbildern erweitert, sind auch zwei Darstellungen einer leichtfertigen jungen Edeldame, der Offenburgerin, wie sie nach ihrem Mädchennamen benannt wird (Basel, 1526; Fig. 260 und 261). Die falsche und die wahre Liebe, würde man heute die Bilder bezeichnen. Im Zeitalter der Humanisten bedurfte es aber dazu antiker Einkleidung und Attribute, das eine mal ist die Dargestellte als korinthische Lais aufgefaßt, das andere mal durch einen derben kleinen Amor als Venus charakterisiert.

Bei beiden hat außerdem eine Übertragung ins Italienische stattgefunden, die Steinbrüstung der Lais ist lombardischen Ursprunges, die Venus erinnert im Gesichtstypus deutlich an Lionardo, und auf diesen als Vorbild weisen auch bei beiden die weiche Modellierung des Fleisches, das zierlich ausgeführte Beiwerk und der emailartige Farbenauftrag hin. Von dem grünen Hintergrund hebt sich beidemal ein rotes geschlitztes Kleid mit blauem Mantel ab, die Lais trägt zu gelbseidenen Ärmeln auf dem blonden Haar ein goldenes Netz, die Venus ein schwarzes zu halbbloßen Armen. Die Lais ist in ihrer freieren Auffassung, im Gesichtsausdruck und auch in der technischen Ausführung sowie in der Farbe das höherstehende Kunstwerk und offenbar die ursprüngliche Erfindung, die Venus ist ein mehr studiertes nachträgliches Gegenstück dazu.

Holbeins berühmtestes Bild ist die Meyersche Madonna (Darmstadt, Großherzogliche Gemächer; Fig. 262; das Dresdener Bild ist eine niederländische Kopie des 17. Jahrhunderts mit teilweise geänderter Farbe und schlankeren Verhältnissen). Als sie gemalt wurde, war ihr Stifter, das Haupt der nunmehr unterlegenen katholischen Partei und der Parteigänger der Franzosen, schon lange nicht mehr im Amte. Nach vielen Mißerfolgen ließ er sich, ungebeugt durch mehrfach erlittene öffentliche Bestrafung, einige Jahre vor seinem Tode (1531) darstellen mit den Seinen unter dem Schutze der allerheiligsten Jungfrau, ein deutsches Zeitbild von einer Natürlichkeit und Kraft, wie wenige geschaffen worden sind. Zwar die in das Visionäre übergehende Erhöhung eines solchen Vorgangs wie auf derartigen italienischen Bildern darf man hier so wenig erwarten, wie bei der älteren Gersterschen Madonna. Die Heilige ist mitten unter die Stifter getreten wie eine ihresgleichen, diese blicken auch nicht sehnsüchtig zu ihr empor, sondern in stiller Andacht vor sich oder ins Weite, als wäre sie nicht da, und sinnend, mild, ohne bestimmte Richtung haben sich auch die Augen der hohen Frau gesenkt. Die Madonna, umgeben von der Familie des Stifters, war lange auf Epitaphien, gemalten und gemeißelten, üblich, und die irdischen Figuren pflegten dann im kleinen Maßstabe gehalten zu sein. Die künstlerische Umgestaltung des alten Motivs beseitigt auch solche grobsinnliche Unterscheidungsmittel. Von der heiligen Konversazion der Italiener, an die man ja wohl bei Holbein erinnert wird, unterscheidet sich ein solches Bild Holbeins durch



Fig. 262. Die Meyersche Madonna, von Hans Holbein d. j. Darmstadt, Schloß.

die Abwesenheit der Heiligen. Die Menschen sind mit ihrer gnadenbringenden Mutter allein.

Über dem Ganzen liegt die einfache Stimmung eines ernsten Kirchen-

bildes, nur der kleine nackte Knabe vorne scheint weltlich abgelenkt, etwa durch die Falten des verschobenen bunten orientalischen Teppichs, und auch



Fig. 263. Tochter des Bürgermeisters Meyer, Studie zur Madonna von Hans Holbein d. j. Basel.

die Handbewegung des Christkindes erscheint eher spielend als ernsthaft segnend. Die weibliche Gruppe ist feierlich und regelmäßig, die männliche mit wunderbarer Kunst aufgebaut, im Dreieck ansteigend, aber im Ausdruck

lebendig, frei und natürlich. Beide Gruppen werden umschlossen von dem weiten Gnadenmantel der Madonna. Diese steht fast ganz gerade aufrecht — die langen senkrechten Falten ihres Kleides sind nur leise gebogen, aber doch nicht mehr gotisch — mit einer gotischen Krone auf dem lichtblonden Haar. Ihren Kopf umgiebt die etwas gedrückte Muschelbekrönung einer Renaissance-nische; seitwärts von den Pilastern sieht man das bekannte Feigenbaumlaub vor blauer Luft.

Holbein hat für dieses Gemälde von den Personen Handzeichnungen (sämtlich in Basel) gemacht, auch von der zweiten Frau, Dorothea, die er doch bereits 1516 porträtiert hatte; das Gesicht der ersten, die er nicht mehr nach dem Leben hatte malen können, ist durch Haube, Kinntuch und einen Schlagschatten möglichst verdeckt. Gegen die Zeichnungen ist dann noch auf dem Gemälde manches geändert worden, z. B. der Tochter (Fig. 263) Haar aufgesteckt und mit einer Perlenkrone bedeckt, ihre Arme der knieenden Stellung entsprechend höher angeordnet, der Mutter (Fig. 264) Gesicht durch Herabziehen des Kinntuches freigelegt. Die Handzeichnungen Holbeins sind auch für seine Methode des Malens lehrreich. Er verlangt immer scharfe Umrisse und deutliche Details. Breite Pinselstriche und weiche Übergänge, Andeutungen von Nebendingen oder verschleierte Hintergründe kommen auf seinen Bildern nicht vor. Selbst die auf die Wäsche aufgenähten schwarzen Muster der „Spanischen Arbeit“ sind — hier bei der Anna Meyer — mit dem spitzen Pinsel ausführlich durch Licht und Schatten hindurch nachgezeichnet. Innerhalb der Umrisse erfolgt die Modellierung der Formen nicht durch überraschendes Helldunkel, das uns die volle Körperlichkeit der Erscheinung vortäuschen möchte, sondern in äußerst sorgfältigen, allmählich verlaufenden Licht- und Schattentönen, die jede Erhebung oder Vertiefung deutlich erkennen lassen, in der Gesamterscheinung aber nicht über die Wirkung eines Hochreliefs hinausreichen. Hierauf beruht, abgesehen von der Farbigkeit, der eigentümliche Realismus Holbeins und die kühle Objektivität seiner Bilder, die ja im Grunde genommen alle Bildnisse sind. Die Handzeichnungen geben dieses ganze Verfahren schon mit Strichen an, innerhalb der festen äußeren Umrisse sind die Formen nur notdürftig begrenzt, darin liegt bereits die Modellierung ausgedrückt, so daß das Gemälde außer der Farbe kaum noch etwas hinzuthun kann und die Handzeichnung schon die ganze Illusion hat, die Holbein überhaupt geben will.

Auch in Bezug auf die Behandlung der Farbe beweist die Darmstädter Madonna, nachdem sie glücklich wiederhergestellt worden ist von den

Unbilden der ihr angethanen Restauration, daß Holbein bereits seine Höhe erreicht hat. Die Ausführung ist von äußerster Sorgfalt, und der Auftrag schmelzartig und bis in die Tiefe klar. Die Lokaltöne, weder durch Schatten übermäßig verdeckt, noch durch das Licht zu sehr verändert, kommen zur Geltung wie in einem geschlossenen Raum bei indirekter Beleuchtung. Die Gesamthaltung beruht also nicht auf den Licht- und Schattenmassen und



Fig. 264. Erste Frau des Bürgermeisters Meyer, Studie zur Madonna von Hans Holbein d. j. Basel.

ihren Gegensätzen, sondern auf den Farben. Sie ist aber ruhig und kühl. Es sind auch warme Töne vorhanden, das rote Bein des älteren Knaben und das Braun seines Kittels mit rötlichem Sammetbesatz, ferner die rote Schärpe der Madonna und ihre braunseidenen Unterärmel, endlich das Braunrot des Teppichs und der Gesichter Meyers und seiner zweiten Frau, aber das dunkelblaue Kleid und der graue Mantel der Madonna behalten das Übergewicht und beherrschen neben Schwarz und Weiß die Stimmung.

Man kann sich leicht etwas prächtigeres und blendenderes denken als diese Gestalten in ihrem sorglich und solide angefertigten Feststaat, ihrem

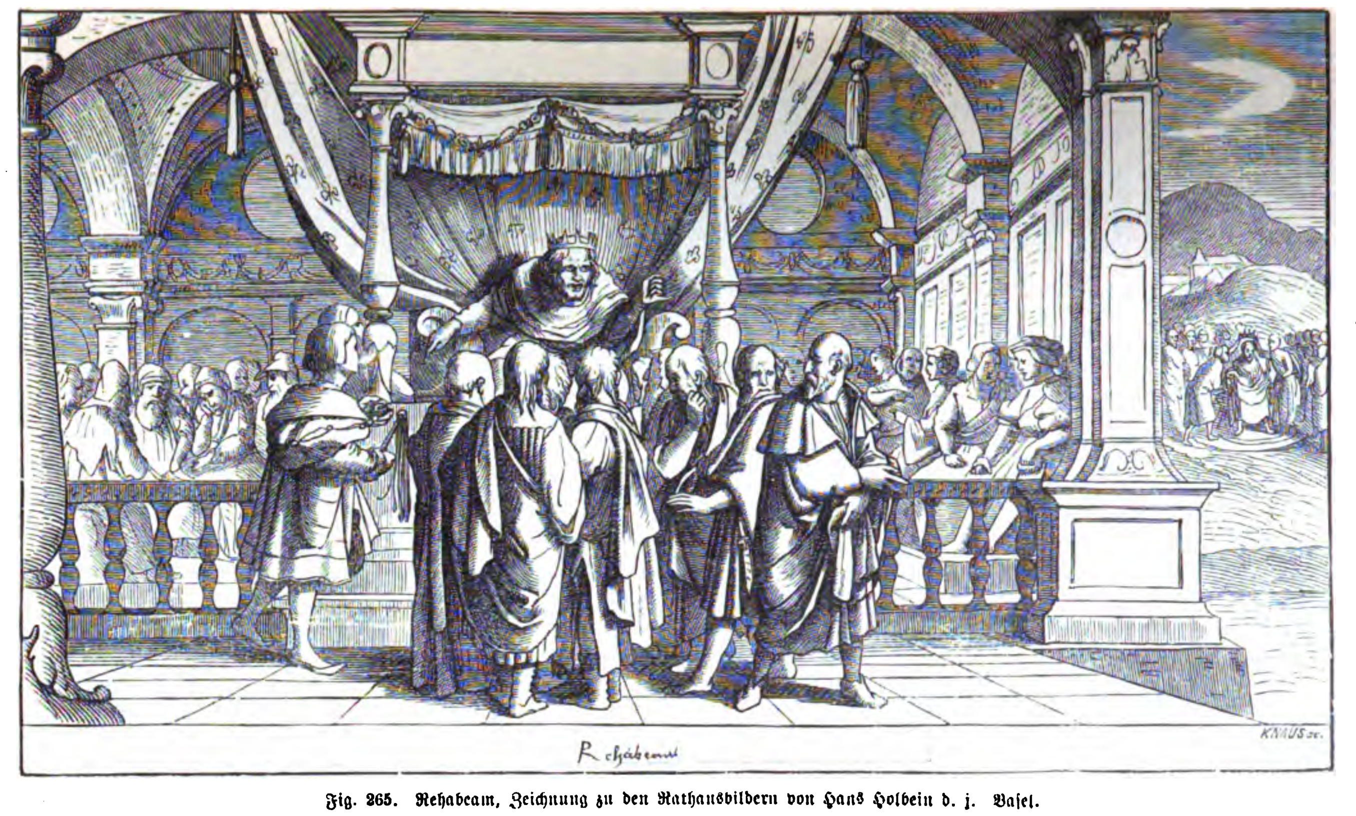


Fig. 265. Rehabeam, Zeichnung zu den Rathausbildern von Hans Holbein d. j. Basel.



Zu [illegible]. Samuel und Saul. Zeichnung zu den Rathausbildern von Hans Holbein d. j. Basel.

feinen weißen Linnen und dem aufgesetzten Blattgold ihrer Schmuckstücke. Aber in den Menschen spiegelt sich treu ihre Zeit und die Art ihres Landes wieder. Höher konnte der Flug eines monumental aufzufassenden Andacht-bildes nicht gehen in einer deutschen Stadt, und man pflegt nicht unpassend in dieser Hinsicht der Darmstädter Madonna den Platz unmittelbar neben den gleichzeitig geschaffenen „Aposteln" Dürers anzuweisen.

Wir nehmen gleich hier, um dann Holbeins Bildnisse im Zusammenhange ungestört betrachten zu können, noch zwei größere Historien seiner späteren Zeit vorweg, die einzigen, zu denen er unter den Umständen seines ferneren Lebens noch gekommen ist. Von beiden sind zwar nur Entwürfe und Nachzeichnungen erhalten, aber sie belehren uns hinreichend über das, was wir wissen möchten: wie wohl Holbein in dem eigentlichen Geschichtsbilde größeren Stils sich entwickelt haben würde, wenn ihn das Leben anders geführt hätte.

Nach seinem ersten englischen Aufenthalte erhielt er in Basel den Auftrag, die seit Jahren ruhende Ausstattung des Ratssaales (S. 387) zu vollenden, 1530. Er malte zwei große Bilder aus dem Alten Testament. Das eine schließt sich noch ganz an die früheren Darstellungen des Regiments an: „Rehabeam weist die Ansprüche der Ältesten Israels zurück". Das andere stellt, vielleicht unter dem Eindrucke der sich vorbereitenden schweren Zeitereignisse, einen Konflikt der geistlichen mit der weltlichen Macht dar: „Samuel straft den Saul, weil er die Befehle des Herrn nicht wörtlich erfüllt hat". Die Originalskizzen der längst verschwundenen Bilder lassen uns hier einen großen Stil erkennen (Fig. 265 und 266). Der geschichtliche Stoff ist auf seine Hauptzüge zurückgeführt und verständlich, lebhaft und ergreifend dargestellt. Es ist kaum zu sagen, welches Bild man höher stellen möchte, die Architektur mit der geschlossenen Komposition und dem Könige als Mittelpunkt, der zur Versinnlichung seiner Machtfülle den Abgesandten wütend seinen kleinen Finger entgegenstreckt, oder die Landschaft mit der brennenden Stadt und den zufällig gestellten Figuren, dem siegreich heimkehrenden Heere, durch das eine Bewegung geht, als der demütig abgesessene König von dem erzürnten Propheten so angelassen wird. Wir meinen aber, daß auf beiden das Höchste erreicht worden ist, was die Geschichtsmalerei irgend einer Zeit geleistet hat.

Nicht so leicht ist der passende Standpunkt zu gewinnen für zwei alle-



Fig. 267. Triumph des Reichtums, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Paris.

gorische Wandbilder in Tempera auf Leinwand, die Holbein später für die Gildhalle der deutschen Kaufleute im Stahlhof zu London malte: den Triumph des Reichtums und der Armut (dieser ist nur in Kopien, jener außerdem noch in der Originalskizze — Louvre; Fig. 267 — erhalten). Vorbildlich war für Holbein selbstverständlich der Triumph Cäsars seines geliebten Mantegna; das antike Kostüm, die reliefartige Anordnung und der niedrige Augenpunkt folgten daraus ohne weiteres. Hierzu kommt noch die Allegorie, die Zeit verlangte sie, sie ist auch in allen Hauptsachen leicht verständlich, und ihre Träger bedeuten an und für sich, körperlich, sehr viel, so daß auch wer das allegorische Rätselspiel nicht mag, sich an der bloßen künstlerischen Erscheinung schadlos halten kann. Der kühle Hauch endlich, den der Klassizismus über das Ganze breitet, ist ja Holbeins Art überhaupt nicht fremd, und wieviel eigenes Leben trotzdem noch vorhanden ist, merkt man am besten, wenn man diesen Triumph mit einem ähnlichen cyklischen Werke vergleichen will, das heute ohne Frage weit mehr Ruhm genießt, mit Thorwaldsens Alexanderzuge. Damit sind alle Voraussetzungen zur richtigen Schätzung dieses ausgezeichneten Bildwerks gegeben. Wenn man aber darin die folgerichtige Entwickelung der Holbeinschen Kunst zu einer deutschen Hochrenaissance sehen und das Ergebnis sogar als wünschbar und glücklich ansehen möchte, so wird man gut thun, sich dabei an die größere Natürlichkeit der Baseler Rathausbilder zu erinnern. Es wird immer zu beklagen sein, daß Holbein nicht in dieser Richtung und in diesem sich von selbst einfindenden einfachen Stil hat weiter schaffen können.

Zu einem der größten Bildnismaler aller Zeiten hat sich Holbein erst in England entwickelt, die Anlage dazu hatte er schon von seinem Vater ererbt. Merkwürdig ist, daß er in dieser Gattung von vornherein eine Richtung einschlägt, die seinen erzählenden Bildern doch keineswegs eigen ist. Während ihn hier eine höchst lebendige Auffassung auszeichnet, die man bis in die kleinsten Holzschnitte verfolgt, während er in Bezug auf seine Passionsszenen geradezu als Dramatiker bezeichnet worden ist: giebt er im Porträt niemals Bewegung, von innen heraus sprudelndes Leben oder einen sogenannten interessanten Moment, sondern immer die gleichmäßig ruhige Erscheinung und meistens ein so objektives, kühles Bild, daß es wohl Bewunderung der Kunst, die es hervorgebracht hat, aber kaum noch menschliche Teilnahme erweckt. Wir finden zwar Unterschiede, einige Bildnisse sind

lebhafter als andere, aber im ganzen und wenn man Holbein mit manchem andern großen Bildnismaler vergleicht, herrscht die ruhige Auffassung nicht nur vor, sondern seine Entwickelung strebt ihr als ihrem Ziele immer mehr zu.

Je weniger man über Holbeins eigene innere Persönlichkeit weiß, desto mehr hat man aus der Art, wie er seine Menschen auffaßt und dar-



Fig. 268. Selbstbildnis Hans Holbeins d. j. Stiftzeichnung. Basel.

stellt, herauslesen wollen: das kühle Phlegma des Ostschwaben, dem kein für sein Beobachtungsobjekt wesentlicher, bleibender Zug entgeht, dem dafür aber auch kein Schimmer höherer poetischer Verklärung sich einstellt, oder die internationale Gleichgiltigkeit des Schweizers, auf der das heimatlose Landsknechttum beruht, oder endlich die Prachtliebe und das Gefallen an äußerer Vornehmheit, was oftmals an oberflächlichen Naturen gefunden wird. Ein mit farbigen Stiften gezeichnetes Selbstbildnis aus der Zeit seines zweiten

Baseler Aufenthaltes (Basel; Fig. 268) zeigt ihn im grauen mit schwarzem Sammet besetzten Mantel und in rotem Barett. Der Kopf ist nicht interessant, die Züge sind nicht fein, aber der Ausdruck ist klug, diese klaren braunen Augen konnten wohl etwas festhalten, und das sichere kritische Lächeln auf den Lippen scheint auf den gewiegten Beobachter zu deuten.

Als Holbein zum erstenmale nach England ging (1526), gab ihm Erasmus, der ihn auch an Petrus Ägidius in Antwerpen empfahl, Briefe mit an zwei hochgestellte Freunde, Thomas More und Warham, Erzbischof von Canterbury; beide hat Holbein denn auch mehrfach gemalt. Die zweite Reise (1532) hatte er lange geplant, gewiß veranlaßte ihn mit dazu ein 1529 eingetretener Wechsel in der Regierung: sein Gönner Thomas More war an Wolseys Stelle Lordkanzler geworden. Aber bald nach Holbeins Ankunft nahm More seine Entlassung, er mußte nun eingeschränkter leben, und im selben Jahre starb der andere einflußreiche Freund, der Erzbischof Warham. Statt dieser verlorenen Beziehungen gewann der Künstler gleich neue; seine nächsten Auftraggeber waren die Kaufleute im deutschen Stahlhofe. Allmählich näherte er sich auch der höheren einheimischen Gesellschaft. Thomas Mores Nachfolger war Thomas Cromwell, diesen stürzte dann die katholische Partei (1540), und Katharina Howards Oheim, der Herzog von Norfolk, wurde leitender Minister. Alle diese finden wir unter den Bildnissen Holbeins. Seit 1536 stand der Künstler auch in einem engeren Verhältnis zu der Hofhaltung des Königs, und seit 1538 bezog er ein Gehalt aus der königlichen Kasse, Umstände, deren Einfluß auf seine Thätigkeit wir zum Teil schon wahrgenommen haben (S. 385).

Die Zahl der von Holbein gemalten Porträts ist in Anbetracht ihrer sorgfältigen Ausführung sehr groß, es werden im ganzen kaum weniger als hundert sein, die sich erhalten haben. Die Zeit der Sitzung — bei Christine von Dänemark, der Witwe des Sforza, waren es z. B. drei Stunden — reichte oft nur gerade hin, um eine Zeichnung zu machen, in die er dann wohl Bemerkungen über Maße und Farben eintrug, und diese für die Erkenntnis seiner Art vorzugsweise wichtigen Skizzen sind in mindestens ebenso großer Zahl wie die Gemälde erhalten, in Windsor allein finden sich 87 Blätter, demnächst viele in Basel und andere anderwärts. In seiner Baseler Zeit pflegte er sich zur Modellierung des Silberstifts zu bedienen und mit Rötel nachzuhelfen; der Umriß ist scharf, die ganze Zeichnung fein und bestimmt (Studien zur Meyerschen Madonna oben S. 402). Mit seinem ersten englischen Aufenthalte ändern sich Vortrag und Technik: die Studien

sind breit und flotter hingeworfen mit Kreide, Kohle oder Rötel, die Auffassung wird lebendiger, der ganze Eindruck mehr malerisch als zeichnerisch. Oft ist auch Pinsel und Tusche angewandt und eine mehr plastische Modellierung erreicht. Während des zweiten englischen Aufenthalts werden die Konturen wieder schärfer, oft sind sie mit der Feder gezogen und geben schon das volle Bild, neben ganz zart angelegten Schatten. Oft ist auch jetzt noch Kohle oder Kreide angewandt und die Wirkung durch Tusche verstärkt, aber die frühere, breite Manier hat einem bestimmten, zeichnenden Vortrag Platz gemacht. Die Gemälde folgen diesen Wandlungen und Stufen. Eigentlich „malerisch", etwa im Sinne Rembrandts, wird Holbein nie, die zeichnende Linie gilt ihm immer mehr als der Gegensatz von Licht und Schatten, und sie verliert sich niemals in der frappierenden Augenblickswirkung des Helldunkels. Rembrandt war ohne Frage ein Größerer als Holbein, und seine Bilder erfüllen uns heute mit größerer Bewunderung. Aber von dem Rechte, das die einzelne Persönlichkeit an den Maler hat, der sie darstellen will, hatten Rembrandts Zeitgenossen manchmal eine andere Vorstellung als er selbst, und nicht selten wird er mit seinen Porträts erlebt haben, was einmal Dürern passierte, als er der Statthalterin Margareta das Bild ihres Vaters zum Geschenk machen wollte (S. 251). Sie erkannte ihn nicht darauf. Solche Erfahrungen hat Holbein jedenfalls niemals gemacht.

Seine Auffassung des Porträts wird, wie bemerkt, während seines ersten englischen Aufenthalts etwas lebhafter, geht aber dann später etwa mit der Mitte der dreißiger Jahre immer mehr in eine ruhige, einfache, bestimmte, aber gemessene und zuletzt auffallend kühle Haltung über. Ob er in seiner Entwickelung als Porträtmaler durch Quinten Massys in Antwerpen gefördert worden ist oder nicht, möchten wir nicht entscheiden; jedenfalls könnte eine solche Einwirkung nur bei den Bildnissen aus der Zeit seines ersten englischen Aufenthalts, nicht erst später angenommen werden.

Ein großes Gemälde, auf dem Holbein seinen Gönner Thomas More im Kreise seiner Familie, darunter auch den sechsundsiebzigjährigen Vater John More in einem Speisezimmer unter Tafelgerät, Büchern und musikalischen Instrumenten darstellte (1528), ist verloren. Die Originalskizze dazu besitzt das Baseler Museum; More schickte sie durch Holbein nach Basel an Erasmus. Die Personen sind alle in ganzer Figur gegeben,

vollständig und reich gekleidet, in ernster Haltung, regelmäßig, beinahe streng angeordnet; die Köpfe sind mit wenigen Strichen sprechend und schon ganz bildnismäßig wiedergegeben. Ein Einzelgemälde des Thomas More von



Fig. 269. John More, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

Holbeins Hand befindet sich im englischen Privatbesitz (1527; London, Henry Huth), und die Windsor-Sammlung enthält von sämtlichen Familienmitgliedern Studien, von Thomas zwei. Sie zeigen uns alle die erwähnte lebensvolle Auffassung und mit den knappen Mitteln der Zeichnung doch

eine gewisse Breite der Behandlung, wofür der Kopf des zahnlosen alten John More mit den schwimmenden Augen ein Beispiel sein mag (Fig. 269).

Großartiger und vielleicht das Bedeutendste, was Holbein überhaupt mit der



Fig. 270. Erzbischof Warham, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

bloßen Zeichnung erreicht hat, ist der Charakterkopf des siebzigjährigen Erzbischofs Warham (Fig. 270), im Pelzkragen zum weißen Chorhemd, unter dem oben am Halse ein Streifen des roten Untergewandes hervortritt; das Gesicht hat eine solche Fülle von Ausdruck und Leben, daß man sich nicht

davon abwenden mag. Das Gemälde nach dieser Studie, in tief heruntergehender halber Figur mit Händen, 1527, befindet sich noch in Lambeth House im Palast des Erzbischofs. Lebensgroß wie diese Bilder, ist auch das Bildnis des Astronomen Nikolaus Kratzer, in halber Figur nach rechts, in schwarz und brauner Kleidung, sehr ausdrucksvoll und breit gemalt (1528: Louvre). Ebenso lebendig, aber in ganz kleinem Format, zeigen sich uns



Fig. 271. Unbekannte Frau, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Basel.

auf einer Breittafel desselben Jahres zwei Figuren nebeneinander nach rechts hinter einem Tische, Thomas Godsalve und sein Sohn, auf blauem Grunde (Dresden). Vornehme englische Persönlichkeiten sind endlich noch in zwei Zeichnungen dargestellt, die in diese Zeit gehören müssen (Basel): ein Jüngling im Hut mit einem ungemein anziehenden Gesichtsausdruck und die hier abgebildete unbekannte Dame (Fig. 271), an der man zunächst die feine Linie des Mundes beachten wolle. Zu ihrer weiteren Charakterisierung bediene man sich einer Windsorzeichnung aus späterer Zeit mit der

Lady Elisabeth Rich (Fig. 272). Beide Damen zeigen unverkennbar den englischen Typus. Die unbekannte ist nicht mehr ganz jung, aber lebendig, freundlich, beinahe liebreizend, die ältere Lady Rich ist völliger, kühl und



Fig. 272. Lady Rich, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

streng, fast ganz in Vordersicht gestellt. Der Unterschied liegt nicht nur in den Persönlichkeiten, sondern auch in der künstlerischen Darstellung, der früheren und der späteren Auffassung Holbeins.

Ganz im Charakter der frühen englischen Bildnisse ist das Familien=

bild gehalten, worauf er seine Frau und seine Kinder lebensgroß bald nach seiner Rückkehr dargestellt hat (1528 oder 1529, Basel; Fig. 273). Es ist sogar so lebensvoll und unmittelbar natürlich, wie der Künstler



Fig. 273. Hans Holbeins d. j. Familie. Basel.

nichts ähnliches wieder geschaffen hat. Das Bild ist mit Ölfarben auf Papier gemalt, skizzenhaft breit, mit kalten Halbtönen und braunen Schatten, dann in den Umrissen ausgeschnitten und auf eine Holztafel geklebt worden. Die Frau im einfachsten Kleide ohne jeden Schmuck sieht trübe oder kränklich

aus, der Knabe ernst, fast schwermütig, das Mädchen blickt verlangend aus dem Bilde heraus. Man hat etwas darin lesen wollen von der Stimmung einer verlassenen Familie, die sich nach ihrem Vater sehne. Das mag



Fig. 274. Georg Gisze, von Hans Holbein d. j. Berlin.

Täuschung sein, aber es zeigt, daß sich in den Figuren ein für den Künstler fremdartiger Ton ausspricht, für den man eine Erklärung sucht.

Von den sehr zahlreichen Bildnissen Holbeins aus der Zeit seines zweiten englischen Aufenthaltes betrachten wir eine Auswahl der bedeutendsten, etwa den vierten Teil des Ganzen, wobei aus den deutschen

Sammlungen mit Rücksicht auf ihre leichtere Zugänglichkeit auch einige weniger hervorragende Werke mit herangezogen werden mögen.

Unter den Bildnissen von Kaufleuten des Stahlhofs, die inmitten ihres wohlausgestatteten Kontors und in ihrer Berufsthätigkeit, gewöhnlich einen Brief öffnend, dargestellt sind, ist das bedeutendste das des Georg Gisze (1532, Berlin; Fig 274). Lebensgroß, in schwarzer Mütze und Pelzschaube über rotseidenem Untergewande, vor einer grünen Wand und hinter dem mit einem Perserteppich bedeckten Tische sitzend (nicht stehend), zeigt er sich in dreiviertel Ansicht und mit einer fein abgewogenen Wendung seiner Gestalt, wodurch die regelmäßige Anordnung glücklich vermieden und in das Ganze ein gewisses Leben gebracht worden ist. Es beruht aber nicht auf dem Geistigen, denn man kann sich kaum etwas weniger interessantes denken als diesen blonden Kaufmannskopf, den die Kunst eines Meisters in lauter zarten, abwechselnd halb und ganz beleuchteten Flächen durchmodelliert hat. Was uns anzieht, ist das äußere Kleinleben der Dinge, das mannigfache, vollendet ausgeführte Beiwerk und die Stimmung der vielen feinen kühl abgetönten Farben. Es ist noch nicht die Kälte, die sich nun bald auf Holbeins Bildnisse legt, aber doch schon eine große Ruhe, die den Eindruck dieses Porträts bestimmt: wir bewundern es in allen Einzelheiten, aber wir werden nicht warm dabei. — Ähnlich aufgefaßt, aber in der Ausführung dem Gisze nachstehend, zeigt sich uns der bärtige „Hans von Antwerpen“ in ganz dunkler Kleidung (1532, Windsor Castle). — Ganz von vorn hingegen und dadurch nach dem Gesamteindruck fast etwas klobig erscheint bei übrigens vortrefflich gemaltem Detail, Pelzwerk, Stoffen, Schriftstücken und dergleichen und mit sehr schönen Händen der junge Derich Tybis, ohne Bart, schlicht gekleidet (1533, Wien). — Wie Georg Gisze und Hans von Antwerpen, so sitzt ein bartloser, ernst aussehender junger Mann mit rötlichem Teint im einfachen Kleide vor einfarbig blauem Hintergrunde (1532, Wien, Schönborn). Seine Hände liegen neben einem Buch auf einer grünen Tischdecke. Es ist kein Deutscher, wie man früher meinte, sondern, wie sein Wappen zeigt, ein englischer Edelmann. — Dasselbe Wappen trägt auf seinem Siegelring ein blondbärtiger, ganz von vorne dargestellter Mann in schwarzem Barett und Mantel auf blauem Grunde (1533, Berlin Nr. 586C); seine Augen sind ungleich, seine Züge sehr angenehm. Beide Bildnisse haben halbe Lebensgröße.

Anders als alle diese schlichten Männer, treten auf einem Prachtgemälde derselben Zeit (1533) in ganzer Figur bei voller Lebensgröße

zwei anspruchsvoll gekleidete Männer vor uns hin (National Gallery; Fig. 275). Der eine im stattlichen Hofkleide, schwarzem, hermelinbesetztem Mantel und rotseidenem Untergewand, mit grüner Schärpe und einer goldenen Kette, auf dem Kopfe ein schiefsitzendes Hütchen, hat seine rechte Hand an



Fig. 275. Die Gesandten, von Hans Holbein d. j. London.

die goldene Dolchscheide gelegt. Der andere trägt zum Barett den Talar des Gelehrten, von brauner, gestreifter Seide. Jener ist erst 29, dieser 25 Jahre alt, wie die Beischriften angeben; Holbeins Menschen sehen beinahe immer viel älter aus als sie sind. Vor dem grünen Wandvorhang steht ein Tisch mit buntem Teppich, mit allerlei naturwissenschaftlichen und musikalischen In-

strumenten und Büchern, die auf das Verhältnis der beiden Männer zu einander Bezug haben müssen; auf dem Marmorboden liegt ein toter Fisch, auf den Blättern der Bücher liest man deutsche Texte. Das Malwerk ist von derselben Vollendung wie auf dem Berliner Georg Gisze. Die Köpfe, ganz von vorne genommen, ragen ebensowenig wie dort aus dem prachtvollen Milieu hervor. Die zwei Bilder gehören nach Art und Stil zusammen wie nur je zwei Werke Holbeins. Man hat die Dargestellten immer als „die beiden Gesandten“ bezeichnet und noch neuerdings wieder sie als zwei französische Diplomaten in Anspruch genommen. Nach Woltmann aber sind hier Sir Thomas Wyat und sein gelehrter Freund, der Dichter John Leland, dargestellt. Jenen, der 1541 starb, hat Holbein vielleicht nicht lange vor seinem Tode, jedenfalls aber geraume Zeit, nachdem er ihn auf dem Bilde der Gesandten gemalt hatte, auf zwei Blättern der Windsorsammlung gezeichnet, von denen wir die am meisten ausgeführte hier mitteilen (Fig. 276). Der Bart ist länger geworden, auf seine und des Kopfhaars Wiedergabe ist große Sorgfalt verwandt worden; das schöne Gesicht ist von edlem Ausdruck und die ganze Erscheinung außerordentlich vornehm.

Demselben Jahre wie die Gesandten gehört der Falkner Cheseman an (im Haag), ein Breitbild mit einer beinahe lebensgroßen Halbfigur, bartlos mit ergrautem, weich und wellig gemaltem Haar, in schwarzer Pelzschaube und rotseidenem Unterkleid. Der Kopf ist ausdrucksvoll und die ganze Gestalt lebendiger als gewöhnlich bei Holbein; der Falkner ist im Begriff, dem Vogel auf seiner Linken mit der Rechten die Haube abzunehmen. Ein noch besseres, äußerst feines, kleines Bild derselben Sammlung (1542) zeigt uns einen jungen Mann, ebenfalls mit einem Falken auf der Hand, aber ganz von vorn genommen, mit breitem Gesicht und einem hochblonden Bart. — Das sympathische kleine Brustbild des Simon George in Frankfurt (Städel; einst bezeichnet: der Name des Dargestellten nach der Windsorstudie) ganz im Profil auf einfarbigem Grunde, höchst gewählt in der zierlich gemalten Kleidung, mit Federbarett und einer Nelke in der Hand, hat keine Jahrzahl mehr, es muß aber in die Mitte der dreißiger Jahre gehören. — Datiert sind wieder zwei lebensgroße Brustbilder, der junge Nicolas Poyns im Profil, ritterlich keck und flott mit sprossendem, dunkelbraunem Bart in Federhut und vornehmer, schwarzer Kleidung (Paris, de la Rosière, 1535) und der glattrasierte Richard Southwell (1536, Uffizien Nr. 765), schlau und kalt, in schwarzem Barett und dunkelm Rock, die feinen Hände hat er ineinander gelegt.

Unter Holbeins Gemälden für den König nahm einst ein berühmtes Wandbild im Schloß Whitehall den ersten Platz ein (1537). Wahrscheinlich über einem Kamin angebracht, wie Mantegnas Familienszene in Mantua (I, Fig. 154), an die Holbein gedacht hatte, enthielt es zu äußerst links und rechts den König Heinrich VIII. und Jane Seymour, zwischen beiden und



Fig. 276. Thomas Wyat, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

etwas höher gestellt des Königs Eltern, Heinrich VII. und Elisabeth von York. Eine vor der Zerstörung des Bildes gemachte holländische Kopie (in Hampton Court) und das erhaltene linke Stück des Originalkartons (in Hardwick Hall) zeigen uns, daß alles auf die Person des Königs ankam, der überladen mit Schmuck, „ein Stück Speck in Goldstoff“ (J. Burckhardt), mit

den gespreizten Beinen vor uns hingetreten ist und nichts weiter zu bedenken scheint, als wie er mit seiner ungeheuren Figur soviel Platz wie



Fig. 277. Jane Seymour, von Hans Holbein d. j. Wien.

möglich ausfüllen könne. Auf dem Karton hat Holbein den Kopf noch in Dreiviertelwendung gegeben, auf dem Gemälde mußte er, wie man aus der Kopie sieht, ganz von vorn genommen werden; die Handzeichnung dazu be-

findet sich in München (Kupferstichkabinett). Nach dieser Auffassung sind noch eine Anzahl einzelner Bilder des Königs in Öl gemalt worden, deren bestes von 1540 mit der Sammlung Torlonia in den Palast Corsini in Rom gekommen ist. Daß Holbein an einem dieser Bilder beteiligt gewesen,



Fig. 278. Studie zum Bildnis der Jane Seymour, von Hans Holbein d. j. Windsor.

ist nach allem, was wir über seinen Betrieb wissen, wenig wahrscheinlich. Er hielt sich keine Werkstatt mit vielen Gehilfen, wie Cranach, er arbeitete für sich, etwa wie Dürer in seinen späteren Jahren, und daraus ergiebt sich die Alternative, nach der man den mit seinem Namen zusammenhängenden Bildervorrat auch bisher gewöhnlich behandelt hat: ein Bild ist entweder volles Original

Holbeins, oder es hat mit seiner Hand überhaupt nichts zu thun; Schulbilder giebt es nicht, wohl Kopien anderer, die dann ja immer noch recht gut sein können.

Dem Bildnis der Jane Seymour in der Kopie des Wandgemäldes entspricht ein Ölbild, etwas unter Lebensgröße, in Wien, wahrscheinlich noch aus dem Jahre 1536 (Fig. 277); die Königin starb schon im Oktober 1537 im Wochenbett. Sie trägt ein Unterkleid von gemustertem Silberstoff, darüber roten Sammet, dazu viel Spitzen und Geschmeide; je schöner sie sich gekleidet hatte, desto schöner war sie, sagt ein Zeitgenosse. Das Gesicht ist blaß, mit ganz zarten grauen Schatten modelliert, denn die Königin zeichnete sich durch einen klaren, reinen Teint aus. Der kühle Ton des Bildes steht gut zu der ungemein vornehmen Haltung der Dargestellten, sie ist „die Feinheit selbst“ (Woltmann); sie hat die Hände aufeinander gelegt und sieht mit geschlossenen Lippen ruhig ins Weite. Daß sie erst 23 Jahr alt ist, würde man nicht annehmen; allerdings macht auch die eckige, das Haar verdeckende Haube das Gesicht älter. Trotz der sorgfältigen, miniaturartigen Ausführung des Gemäldes erscheinen uns die Hauptlinien, auf denen der Ausdruck beruht, Mund und Augen, in der Windsorzeichnung (Fig. 278) doch noch reiner. Diese giebt in allem die genaue Vorzeichnung des Gemäldes, nur daß dieses tiefer hinunter reicht; in den kleinsten Feinheiten der Zeichnung konnte selbst Holbeins Pinsel dem Stift nicht folgen.

Ein zweites in seiner Art ebenso schönes und doch wieder ganz anders aufgefaßtes Frauenbildnis stellt die sechzehnjährige Herzogin-Witwe von Mailand dar, Christine, des Königs von Dänemark Tochter und Kaiser Karls V. Nichte, die sich damals am Hofe zu Brüssel aufhielt. König Heinrich VIII. hatte sie sich nach Jane Seymours Tode zur Gattin auserſehen und schickte Holbein nach Brüssel, sie zu malen. Zur Heirat kam es nicht, das Bild gelangte aber nach England und ist dort geblieben (1538, Arundel Castle, jetzt Nat. Gallery; Fig. 279). Holbein hat die Herzogin nach einer Skizze von drei Stunden gemalt in dem schwarzseidenen Trauerkleide von italienischem Schnitt mit Zobelbesatz, das sie im Hause zu tragen pflegte; auf ihrem Kopfe sitzt eine schwarze Haube, die das Haar verdeckt, in ihren schönen Händen hält sie ein Paar gelbe Handschuhe. Die hochgewachsene, schlanke Gestalt ist ganz von vorn genommen, natürlich und doch überaus wirksam gestellt. Sie ist einen Schritt vorwärts getreten, der Kopf steht ganz im Licht, das Fleisch ist klar und schimmert rötlich; so weiß, wie Jane Seymour sei sie nicht gewesen, sagt ein Berichterstatter. Sie war auch nicht, was man schön nennt,



Fig. 279. Christine von Dänemark, von Hans Holbein d. j. London.

aber, so sagt derselbe Gewährsmann, sie hatte ein eigentümlich gutes Gesicht, und wenn sie lächelte, so erschienen auf ihren Backen zwei Grübchen, und eins am Kinn, und das stand ihr ganz außerordentlich.

Wie Holbein Jane Seymour ausgesucht vornehm und Christine von Mailand ebenso gesucht einfach dargestellt hat, so giebt er gleich darauf Anna von Cleve auf einem Gemälde im Louvre (1539) nicht vornehm und nicht einfach, sondern aufgeputzt. Die künftige Königin steht ganz von vorn da mit ineinander gelegten Händen, regelmäßig, eckig, fast quadratisch, im roten Sammetkleid mit sehr viel Goldstickerei, mit Juwelen, Ketten und Ringen. Sie ist nicht häßlich, aber sie sieht öde und langweilig aus, und das war sie bekanntlich auch. Im Malwerk ist dies Bild nicht ersten Ranges; der Grund ist ein auf Holz gelegtes Pergamentblatt.

Von des Königs übrigen Gemahlinnen hat Holbein nur noch die zweite, Anna Boleyn, und die fünfte, Katharina Howard, in Zeichnungen der Windsorsammlung dargestellt, Katharina auch in einem, wie man annimmt, echten Miniaturbilde in Windsor. Unter seinen Zeichnungen finden sich viele Damenbildnisse, unter seinen Gemälden nur noch sehr wenige, wie ein kleines undatiertes Brustbild einer jungen Frau von angenehmem Gesichtsausdruck, ganz von vorn, sehr zierlich gemalt, in dunklem, buntgarniertem Kleide (Wien).

Auch Kinderbilder sind nicht häufig. Den Prinzen von Wales (nachmals Eduard VI.) stellt kaum zweijährig in rotem Sammetkleid und Federhut über dem weißen Mützchen ein Gemälde dar, das Holbein dem König 1539 als Neujahrsgeschenk überreichte (Hannover, Cumberlandsammlung). Dieser muß sehr erfreut darüber gewesen sein, denn er schenkte dem Maler dafür einen schweren goldenen Becher von künstlerischer Ausführung. Das Bild ist frisch und natürlich, aber günstig für Holbeins Begabung und Auffassungsweise war der Vorwurf nicht. Bald darauf zeichnete er den nunmehr etwa fünfjährigen Prinzen, also 1542 (Fig. 280) in einem Alter, wo er seiner Kunst ein dankbarer Gegenstand war, ganz von vorne, ohne alle Ausstattung. Der Ausdruck liegt allein im Kopf, und hier wieder welcher Reiz in dem einen bestimmt gezogenen Gesichtsumriß! Das ist ein ganzer Holbein. Dagegen fällt es schwer zu glauben, daß ein berühmtes sentimentales Miniaturporträt des fünfjährigen Henry Brandon (1535, Windsor), wirklich ihm gehöre.*) Dieser schmachtende Ausdruck ist doch zu wenig nach seiner Art.

*) Seit 1533 findet sich auf Holbeinschen Bildern nur noch äußerst selten eine Künstlerbezeichnung.

Katharina Howards Oheim, der Herzog von Norfolk (S. 410) muß 1540 oder gleich darnach gemalt worden sein, denn sein Bildnis von ausgesprochen repräsentativem Charakter (Windsor Castle; Fig. 282) zeigt ihn uns offenbar auf der Höhe seines Einflusses, in dunklem, hermelinbesetztem



Fig. 280. Prinz von Wales (Eduard VI.), Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

Rock mit rotem Unterkleid, mit der Kette des Hosenbandordens, dem goldenen Stab des Großmarschalls in der Rechten und dem weißen des Lordkammerherrn in der Linken. Es ist so vollendet gemalt, wie nur eines von Holbein. Ganz von vorn, kalt und regungslos, versteckt und berechnend, wie er im Leben war, so steht dieser steinerne Mann vor uns.

Holbein wendet nun in seinen späteren Bildern diese Stellung immer häufiger an. Sieur de Morette steht ebenso da, breit und mit demselben kalten Gesicht und mit durchdringendem, auf den Beschauer gerichtetem Blick (in Dresden; Fig. 281, kein englischer Goldschmied, wie man früher meinte)



Fig. 281. Sieur de Morette, von Hans Holbein d. j. Dresden.

Der rötliche Bart ist schon grau durchzogen, die Kleidung dunkel, aber kostbar gediegen, der Wandvorhang grün, das Ganze von einer gesucht einfachen Pracht. — In Holbeins letzte Zeit gehört noch das undatierte Porträt eines der Leibärzte des Königs, des achtundachtzigjährigen John Chambers (Wien), in schwarzer Pelzschaube und Mütze, ebenso kühl, wie das



Fig. 282. Herzog von Norfolk, von Hans Holbein d. j. Windsor.

strumenten und Büchern, die auf das Verhältnis der beiden Männer zu einander Bezug haben müssen; auf dem Marmorboden liegt ein toter Fisch, auf den Blättern der Bücher liest man deutsche Texte. Das Malwerk ist von derselben Vollendung wie auf dem Berliner Georg Gisze. Die Köpfe, ganz von vorne genommen, ragen ebensowenig wie dort aus dem prachtvollen Milieu hervor. Die zwei Bilder gehören nach Art und Stil zusammen wie nur je zwei Werke Holbeins. Man hat die Dargestellten immer als „die beiden Gesandten" bezeichnet und noch neuerdings wieder sie als zwei französische Diplomaten in Anspruch genommen. Nach Woltmann aber sind hier Sir Thomas Wyat und sein gelehrter Freund, der Dichter John Leland, dargestellt. Jenen, der 1541 starb, hat Holbein vielleicht nicht lange vor seinem Tode, jedenfalls aber geraume Zeit, nachdem er ihn auf dem Bilde der Gesandten gemalt hatte, auf zwei Blättern der Windsorsammlung gezeichnet, von denen wir die am meisten ausgeführte hier mitteilen (Fig. 276). Der Bart ist länger geworden, auf seine und des Kopfhaars Wiedergabe ist große Sorgfalt verwandt worden; das schöne Gesicht ist von edlem Ausdruck und die ganze Erscheinung außerordentlich vornehm.

Demselben Jahre wie die Gesandten gehört der Falkner Cheseman an (im Haag), ein Breitbild mit einer beinahe lebensgroßen Halbfigur, bartlos mit ergrautem, weich und wellig gemaltem Haar, in schwarzer Pelzschaube und rotseidenem Unterkleid. Der Kopf ist ausdrucksvoll und die ganze Gestalt lebendiger als gewöhnlich bei Holbein; der Falkner ist im Begriff, dem Vogel auf seiner Linken mit der Rechten die Haube abzunehmen. Ein noch besseres, äußerst feines, kleines Bild derselben Sammlung (1542) zeigt uns einen jungen Mann, ebenfalls mit einem Falken auf der Hand, aber ganz von vorn genommen, mit breitem Gesicht und einem hochblonden Bart. — Das sympathische kleine Brustbild des Simon George in Frankfurt (Städel; einst bezeichnet; der Name des Dargestellten nach der Windsorstudie) ganz im Profil auf einfarbigem Grunde, höchst gewählt in der zierlich gemalten Kleidung, mit Federbarett und einer Nelke in der Hand, hat keine Jahrzahl mehr, es muß aber in die Mitte der dreißiger Jahre gehören. — Datiert sind wieder zwei lebensgroße Brustbilder, der junge Nicolas Poyns im Profil, ritterlich keck und flott mit sprossendem, dunkelbraunem Bart in Federhut und vornehmer, schwarzer Kleidung (Paris, de la Rosière, 1535) und der glattrasierte Richard Southwell (1536, Uffizien Nr. 765), schlau und kalt, in schwarzem Barett und dunkelm Rock, die feinen Hände hat er ineinander gelegt.

Unter Holbeins Gemälden für den König nahm einst ein berühmtes Wandbild im Schloß Whitehall den ersten Platz ein (1537). Wahrscheinlich über einem Kamin angebracht, wie Mantegnas Familienszene in Mantua (I, Fig. 154), an die Holbein gedacht hatte, enthielt es zu äußerst links und rechts den König Heinrich VIII. und Jane Seymour, zwischen beiden und



Fig. 276. Thomas Wyat, Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

etwas höher gestellt des Königs Eltern, Heinrich VII. und Elisabeth von York. Eine vor der Zerstörung des Bildes gemachte holländische Kopie (in Hampton Court) und das erhaltene linke Stück des Originalkartons (in Hardwick Hall) zeigen uns, daß alles auf die Person des Königs ankam, der überladen mit Schmuck, „ein Stück Speck in Goldstoff“ (J. Burckhardt), mit

weit gespreizten Beinen vor uns hingetreten ist und nichts weiter zu bedenken scheint, als wie er mit seiner ungeheuren Figur soviel Platz wie



Fig. 277. Jane Seymour, von Hans Holbein d. j. Wien.

möglich ausfüllen könne. Auf dem Karton hat Holbein den Kopf noch in Dreiviertelwendung gegeben, auf dem Gemälde mußte er, wie man aus der Kopie sieht, ganz von vorn genommen werden; die Handzeichnung dazu be-

findet sich in München (Kupferstichkabinett). Nach dieser Auffassung sind noch eine Anzahl einzelner Bilder des Königs in Öl gemalt worden, deren bestes von 1540 mit der Sammlung Torlonia in den Palast Corsini in Rom gekommen ist. Daß Holbein an einem dieser Bilder beteiligt gewesen,



Fig. 278. Studie zum Bildnis der Jane Seymour, von Hans Holbein d. j. Windsor.

ist nach allem, was wir über seinen Betrieb wissen, wenig wahrscheinlich. Er hielt sich keine Werkstatt mit vielen Gehilfen, wie Cranach, er arbeitete für sich, etwa wie Dürer in seinen späteren Jahren, und daraus ergiebt sich die Alternative, nach der man den mit seinem Namen zusammenhängenden Bildervorrat auch bisher gewöhnlich behandelt hat: ein Bild ist entweder volles Original

Holbeins, oder es hat mit seiner Hand überhaupt nichts zu thun; Schulbilder giebt es nicht, wohl Kopien anderer, die dann ja immer noch recht gut sein können.

Dem Bildnis der Jane Seymour in der Kopie des Wandgemäldes entspricht ein Ölbild, etwas unter Lebensgröße, in Wien, wahrscheinlich noch aus dem Jahre 1536 (Fig. 277); die Königin starb schon im Oktober 1537 im Wochenbett. Sie trägt ein Unterkleid von gemustertem Silberstoff, darüber roten Sammet, dazu viel Spitzen und Geschmeide; je schöner sie sich gekleidet hatte, desto schöner war sie, sagt ein Zeitgenosse. Das Gesicht ist blaß, mit ganz zarten grauen Schatten modelliert, denn die Königin zeichnete sich durch einen klaren, reinen Teint aus. Der kühle Ton des Bildes steht gut zu der ungemein vornehmen Haltung der Dargestellten, sie ist „die Feinheit selbst" (Woltmann); sie hat die Hände aufeinander gelegt und sieht mit geschlossenen Lippen ruhig ins Weite. Daß sie erst 23 Jahr alt ist, würde man nicht annehmen; allerdings macht auch die eckige, das Haar verdeckende Haube das Gesicht älter. Trotz der sorgfältigen, miniaturartigen Ausführung des Gemäldes erscheinen uns die Hauptlinien, auf denen der Ausdruck beruht, Mund und Augen, in der Windsorzeichnung (Fig. 278) doch noch reiner. Diese giebt in allem die genaue Vorzeichnung des Gemäldes, nur daß dieses tiefer hinunter reicht; in den kleinsten Feinheiten der Zeichnung konnte selbst Holbeins Pinsel dem Stift nicht folgen.

Ein zweites in seiner Art ebenso schönes und doch wieder ganz anders aufgefaßtes Frauenbildnis stellt die sechzehnjährige Herzogin-Witwe von Mailand dar, Christine, des Königs von Dänemark Tochter und Kaiser Karls V. Nichte, die sich damals am Hofe zu Brüssel aufhielt. König Heinrich VIII. hatte sie sich nach Jane Seymours Tode zur Gattin ausersehen und schickte Holbein nach Brüssel, sie zu malen. Zur Heirat kam es nicht, das Bild gelangte aber nach England und ist dort geblieben (1538, Arundel Castle, jetzt Nat. Gallery; Fig. 279). Holbein hat die Herzogin nach einer Skizze von drei Stunden gemalt in dem schwarzseidenen Trauerkleide von italienischem Schnitt mit Zobelbesatz, das sie im Hause zu tragen pflegte; auf ihrem Kopfe sitzt eine schwarze Haube, die das Haar verdeckt, in ihren schönen Händen hält sie ein Paar gelbe Handschuhe. Die hochgewachsene, schlanke Gestalt ist ganz von vorn genommen, natürlich und doch überaus wirksam gestellt. Sie ist einen Schritt vorwärts getreten, der Kopf steht ganz im Licht, das Fleisch ist klar und schimmert rötlich; so weiß, wie Jane Seymour sei sie nicht gewesen, sagt ein Berichterstatter. Sie war auch nicht, was man schön nennt,



Fig. 279. Christine von Dänemark, von Hans Holbein d. j. London.

aber, so sagt derselbe Gewährsmann, sie hatte ein eigentümlich gutes Gesicht, und wenn sie lächelte, so erschienen auf ihren Backen zwei Grübchen, und eins am Kinn, und das stand ihr ganz außerordentlich.

Wie Holbein Jane Seymour ausgesucht vornehm und Christine von Mailand ebenso gesucht einfach dargestellt hat, so giebt er gleich darauf Anna von Cleve auf einem Gemälde im Louvre (1539) nicht vornehm und nicht einfach, sondern aufgeputzt. Die künftige Königin steht ganz von vorn da mit ineinander gelegten Händen, regelmäßig, eckig, fast quadratisch, im roten Sammetkleid mit sehr viel Goldstickerei, mit Juwelen, Ketten und Ringen. Sie ist nicht häßlich, aber sie sieht öde und langweilig aus, und das war sie bekanntlich auch. Im Malwerk ist dies Bild nicht ersten Ranges; der Grund ist ein auf Holz gelegtes Pergamentblatt.

Von des Königs übrigen Gemahlinnen hat Holbein nur noch die zweite, Anna Boleyn, und die fünfte, Katharina Howard, in Zeichnungen der Windsorsammlung dargestellt, Katharina auch in einem, wie man annimmt, echten Miniaturbilde in Windsor. Unter seinen Zeichnungen finden sich viele Damenbildnisse, unter seinen Gemälden nur noch sehr wenige, wie ein kleines undatiertes Brustbild einer jungen Frau von angenehmem Gesichtsausdruck, ganz von vorn, sehr zierlich gemalt, in dunklem, buntgarniertem Kleide (Wien).

Auch Kinderbilder sind nicht häufig. Den Prinzen von Wales (nachmals Eduard VI.) stellt kaum zweijährig in rotem Sammetkleid und Federhut über dem weißen Mützchen ein Gemälde dar, das Holbein dem König 1539 als Neujahrsgeschenk überreichte (Hannover, Cumberlandsammlung). Dieser muß sehr erfreut darüber gewesen sein, denn er schenkte dem Maler dafür einen schweren goldenen Becher von künstlerischer Ausführung. Das Bild ist frisch und natürlich, aber günstig für Holbeins Begabung und Auffassungsweise war der Vorwurf nicht. Bald darauf zeichnete er den nunmehr etwa fünfjährigen Prinzen, also 1542 (Fig. 280) in einem Alter, wo er seiner Kunst ein dankbarer Gegenstand war, ganz von vorne, ohne alle Ausstattung. Der Ausdruck liegt allein im Kopf, und hier wieder welcher Reiz in dem einen bestimmt gezogenen Gesichtsumriß! Das ist ein ganzer Holbein. Dagegen fällt es schwer zu glauben, daß ein berühmtes sentimentales Miniaturporträt des fünfjährigen Henry Brandon (1535, Windsor), wirklich ihm gehöre.*) Dieser schmachtende Ausdruck ist doch zu wenig nach seiner Art.

*) Seit 1533 findet sich auf Holbeinschen Bildern nur noch äußerst selten eine Künstlerbezeichnung.

Katharina Howards Oheim, der Herzog von Norfolk (S. 410) muß 1540 oder gleich darnach gemalt worden sein, denn sein Bildnis von ausgesprochen repräsentativem Charakter (Windsor Castle; Fig. 282) zeigt ihn uns offenbar auf der Höhe seines Einflusses, in dunklem, hermelinbesetztem



Fig. 280. Prinz von Wales (Eduard VI.), Zeichnung von Hans Holbein d. j. Windsor.

Rock mit rotem Unterkleid, mit der Kette des Hosenbandordens, dem goldenen Stab des Großmarschalls in der Rechten und dem weißen des Lordkammerherrn in der Linken. Es ist so vollendet gemalt, wie nur eines von Holbein. Ganz von vorn, kalt und regungslos, versteckt und berechnend, wie er im Leben war, so steht dieser steinerne Mann vor uns.

Holbein wendet nun in seinen späteren Bildern diese Stellung immer häufiger an. Sieur de Morette steht ebenso da, breit und mit demselben kalten Gesicht und mit durchdringendem, auf den Beschauer gerichtetem Blick (in Dresden; Fig. 281, kein englischer Goldschmied, wie man früher meinte)



Fig. 281. Sieur de Morette, von Hans Holbein d. j. Dresden.

Der rötliche Bart ist schon grau durchzogen, die Kleidung dunkel, aber kostbar gediegen, der Wandvorhang grün, das Ganze von einer gesucht einfachen Pracht. — In Holbeins letzte Zeit gehört noch das undatierte Porträt eines der Leibärzte des Königs, des achtundachtzigjährigen John Chambers (Wien), in schwarzer Pelzschaube und Mütze, ebenso kühl, wie das



Fig. 282. Herzog von Norfolk, von Hans Holbein d. j. Windsor.

des Sieur de Morette, und im Malwerk gleich vorzüglich. Nur sitzt Doktor Chambers beinahe im Profil, das Gesicht etwa dreiviertel nach rechts, wohin auch der Blick geht. Der Kopf ist in vollem Licht modelliert, die Hände, in denen er beide Handschuhe hält, sind voller Ausdruck. — Auch das gleichfalls lebensgroße Bildnis eines älteren, bärtigen unbekannten Mannes aus dem Besitz des englischen Malers Millais gehört in diese Zeit (etwa 1540; jetzt in Berlin). Wieder ist der Dargestellte dreiviertel nach rechts gewendet, das energische, verschlossene Gesicht steht ganz im Licht, und die Modellierung ist mit einem äußerst geringen Aufwand von Schatten erfolgt. Die Tracht, schwarz und rot, ist nicht glänzend, aber gesucht; die Hände sind in den Ärmeln versteckt.

Man sieht, je weiter Holbein kommt, desto mehr beschränkt er die Lokalfarben. Er giebt wenig Töne, aber mit der Vereinfachung will er zugleich ihre Wirkung verstärken: er wird einseitiger, aber, wenn man seine Absichten versteht, auch tiefer. Der heitere Schimmer und das Beiwerk aus der früheren Zeit verschwindet, die Grundstimmung wird herb, der Farbenton kühl, der Hintergrund graublau oder grünlich. Diesen Eindruck machen schließlich zwei bescheidene unterlebensgroße männliche Brustbilder von 1541. Das eine zeigt einen bartlosen Jüngling beinahe von vorn, in schwarzer Mütze und Pelzschaube hinter einer grünen Tischdecke in einem Buche blätternd (Wien), das andere, noch vorzüglicher gemalt (Berlin Nr. 586 B), einen bärtigen Mann, nach dem Wappen seines Fingerringes einen Holländer, der in einen braunen Tuchmantel gekleidet in den zusammengelegten Händen seine Handschuhe hält. Beide Männer sind in ihrer Erscheinung höchst einfach und ohne eine Spur des Ungewöhnlichen oder Interessanten. Bei dieser kühlen Objektivität sehen wir den großen Bildnismaler am Schluß seiner Thätigkeit angelangt, und wir vergessen dann leicht, welches Maß von Können solche schlichten Bilder immer noch voraussetzen. Aber auch die Prachtstücke unter seinen gemalten Porträts werden uns kaum so sehr ergreifen, wie die besten jener bloß gezeichneten Köpfe, eines More, Warham oder Wyat. Dieser Realität gegenüber bleibt das schildernde Wort stumm, und man fragt sich höchstens, welcher Maler heute noch im stande wäre, einen seiner Mitmenschen so abzuzeichnen!



Fig. 283. Tod der Maria (Hauptgruppe). München.

3. Der Meister des Todes der Maria.

Jan Joest von Kalkar. Joos van Cleve d. j. Bartholomäus Bruyn.

In den Jahren, als bereits Dürer das Seelenleben der Passionsszenen vertieft, als auch schon Holbein begonnen hatte, ihren äußeren Hergang lebendiger zu schildern, malte ein namenloser und seinen persönlichen Verhältnissen nach gänzlich unbekannter Meister im Nordwesten, ungewiß zunächst ob auf deutschem oder niederländischem Gebiet, noch in der älteren Weise eine Reihe äußerlich zum Teil sehr glänzender Bilder, die nach Köln und auch schon früh nach Italien kamen und überall sehr geschätzt wurden. Er muß auch eine angesehene Persönlichkeit gewesen sein, denn seine Auftraggeber, die Stifter seiner Bilder, sind sehr vornehme, zum Teil bekannte Männer. Als Künstler aber steht er entschieden über den früher betrachteten



Fig. 284. Tod der Maria, von dem nach dem Bilde benannten Meister. Köln.

etwa gleichzeitigen namenlosen kölnischen Meistern, unter die man ihn häufig gerechnet hat, denn er verarbeitet die Anregungen der niederländischen Maler in einer mehr innerlichen Weise, als sie es thun, und äußerlich hilft er in seinen Bildern die Schmuckformen der italienischen Renaissance bewußt und geschmackvoll etwa in der Art des Quinten Massys mit über den Norden verbreiten. Nach zwei denselben Gegenstand darstellenden Altarbildern (in Köln und in München) wird er als der „Meister des Todes Mariä" bezeichnet. Nach den Datierungen auf einzelnen seiner Werke, deren im ganzen nunmehr mindestens sechzig bekannt sind, können wir seine Thätigkeit von 1512 bis 1525 verfolgen.

Eine wirkliche Entwickelung dieses interessanten Meisters zu geben sieht sich der Verfasser zu seinem Bedauern außer stande; was er darüber zu sagen weiß, ist etwa folgendes.*)

Wir gehen von den beiden Darstellungen des Todes der Maria, die zu seinen frühesten Werken gehören, aus. Auf dem Mittelbilde eines kleinen Flügelaltars (Köln; Fig. 284) sehen wir eine ziemlich intim gehaltene Szene. Die das Bett umstehenden Apostel und die rückwärts von der Maria beschäftigten Figuren sind lebendiger, als man sie auf kölnischen Bildern anzutreffen pflegt, der behagliche Raum mit seinen verschiedenen für die Durchleuchtung ausgenutzten Lichtöffnungen hat vollends etwas niederländisches, und über der Thür zur Rechten zeigt sich eine ausgesprochene Renaissancebekrönung. Der Altar wurde um 1515 für die Hauskapelle der Familie Hackeney in Köln geliefert. Auf den inneren Flügeln sind Familienmitglieder, links die Männer, rechts die Frauen, beide mit ihren Patronen in einer Landschaft dargestellt, kräftige, ausdrucksvolle Figuren; hinter dem Hauptstifter steht sein Namensheiliger Nikasius, der den oberen Teil seines ihm einstmals auf Erden horizontal gespaltenen Kopfes nunmehr gelassen unter der Mitra auf seiner Hand trägt (Fig. 285). Die Außenflügel enthalten grau in grau gemalte Heilige. Einige Jahre später ließ die Familie Hackeney den Gegenstand noch einmal in etwas größerem Format wiederholen für die Kirche S. Maria im Kapitol (jetzt in der Münchener Pinakothek); auf den Flügeln erscheinen dieselben Figuren, nur die Landschaft ist geändert. Das Mittelbild aber hat eine ganz andere Komposition; man sieht auf das Bett vom Fußende her (Fig. 283).

*) Er verdankt der Freundlichkeit des Herrn Dr. L. Scheibler in Bonn einige Mitteilungen, trägt aber in Bezug auf die Art, wie er sie benutzt hat, allein die Verantwortung.



Fig. 285. Linker innerer Flügel zu Fig. 284. Köln.

In der Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar befindet sich unter vielen zum Teil weit besseren Schnitzaltären einer, der Hochaltar, mit ziemlich geringen niederländischen Holzskulpturen (1498 bis 1500). Seine Flügel aber haben



Fig. 286. Tod der Maria, von Jan Joest. Kalkar, Nikolaikirche.

Bilder von erheblich höherem Werte, aus dem Leben Christi und Mariä, im ganzen zwanzig einzelne Szenen von der „Verkündigung" bis zum Tode der Maria. Sie sind sehr realistisch aufgefaßt, enthalten viele Porträtköpfe und gute Landschaft, haben kräftige, zum Teil sehr warme Farben und zeigen

verschiedentlich in Einzelheiten die Formen der oberitalienischen Renaissance. Sie sind nach Urkunden des Kalkarer Archivs zwischen 1505 und 1508 gemalt worden von einem Jan Joest (Justus), der aber kein Einheimischer gewesen sein wird. Er ist wahrscheinlich dieselbe Person mit einem Jan Joest, der seit 1509 in Haarlem ansässig war und 1519 dort starb, ein Holländer also, der sich zur Ausführung jener Flügelbilder vorübergehend nach Kalkar begeben hatte.

Dieser Jan Joest von Kalkar oder Haarlem wird gewöhnlich als der Lehrer des Meisters des Todes der Maria angesehen. Aber zur Erklärung der Ähnlichkeit, die ja allerdings recht groß erscheint, wenn wir die Kalkarer Darstellung des Todes der Maria (Fig. 286) mit der Münchener vergleichen, genügt es vielleicht, daß zwei Männer der gleichen Schulrichtung in demselben Gegenstande zusammengetroffen sind. Mag unser Meister immerhin ein jüngerer Schulgenosse des Jan Joest gewesen sein, in ihrem Wesen sind beide doch sehr verschieden. Der eine ist derb und provinziell; er giebt altes und neues, beobachtetes und übernommenes unvermittelt nebeneinander. Der andere ist ein feiner, überlegter Künstler, nicht so phantasievoll und eigentümlich in der Erfindung, wie es nach einzelnen seiner Bilder scheinen könnte, da die Muster, nach denen er arbeitete, nicht mehr vorhanden sind, in der That also mehr ein Nachahmer, aber doch reich genug, um neben originelleren Künstlern wie Quinten Massys noch Teilnahme zu erwecken. Wieviel mehr er seiner Richtung nach zu diesem gehört, als zu dem Holländer Jan Joest, lehren die sorgfältige Renaissancedekoration seiner Bilder, die zierlichen Schmuckformen und die als Kleinplastik in Stein oder Metall gegebenen graziösen Figuren. Raumgefühl aber und Sinn für Naturstimmungen spricht sich in den Durchblicken seiner schön aufgebauten Hallen und in einzelnen wie mit der Nadel gezeichneten und doch duftigen Landschaften wohl noch mehr aus als bei Quinten Massys.

Es ist wahrscheinlich, daß der Meister des Todes Mariä ein Niederländer war; er braucht nicht einmal in Köln oder überhaupt am deutschen Rhein längere Zeit gelebt zu haben. Nikasius Hackeney stand in Diensten der Statthalterin Margareta in Mecheln, er konnte also auch bei einem dortigen Maler Bilder für seine Vaterstadt bestellen, und seinem Beispiel mögen andere kölnische Patrizier gefolgt sein.

Man meint, unser Meister sei auch in Italien gewesen, manche lassen ihn sogar zweimal, zuletzt 1524, dahin reisen, weil sich um diese Zeit die Art seiner Bilder auffallend geändert hat. Aber das alles ist ganz ungewiß.

Insonderheit brauchen seine vielen in Italien, namentlich in Genua befindlichen Gemälde nicht dort gemalt worden zu sein. Auch die anderen nieder-



Fig. 287. Heilige Familie, vom Meister des Todes der Maria. Brüssel.

ländischen Romanisten malten das Meiste nicht in Italien, sondern nachdem sie in ihre Heimat zurückgekehrt waren. Es läßt sich sehr wohl denken, daß in einer solchen Zeit lebhafter gegenseitiger Anregungen das Italienische,

dessen man bedurfte, für einen Einzelnen auch außerhalb Italiens erreichbar war. Bestand es doch in Formen, die leichter übertragbar sind als die Farben. In diesen konnte ein Niederländer eher einbüßen, und das wäre nach der Meinung einiger allerdings unserem Meister unter den Einflüssen eines späteren italienischen Aufenthalts widerfahren. Doch wir folgen nun seinen Bildern, aus denen wir einige charakteristische Beispiele auswählen.

Seine früheren Gemälde unterscheiden sich von den späteren durch eine sorgfältige, feine, oft sehr scharfe Zeichnung bis in die unbedeutendsten Details und durch lebhafte, warme Farben.

Vor einer mit einem geblümten Teppich verhängten Rückwand im Renaissancegeschmack sehen wir in unterlebensgroßen Figuren eine „heilige Familie“, in ihrer Mitte Anna (Brüssel; Fig. 287). Maria nimmt das schlafende Kind in Empfang, Josef freut sich über den Anblick, Anna hält in ihrer Linken einen Apfel, durch die Bogen sehen wir in eine hübsche Landschaft. Alles ist menschlich aufgefaßt, natürlich und häuslich; überirdische Erscheinungen, Glorien und Heiligenscheine liebt unser Meister nicht. Die Zeichnung ist scharf, die Renaissancedekoration ist ausführlich, bis auf den Stuhl und den Kleidersaum der Maria oder das Gehänge am Gürtel Josefs herab ausgedehnt. Das Bild gehört in die Zeit der Darstellungen des Todes Mariä. — Ein ebenso zierliches Gemälde zeigt uns Maria, wie sie das schlafende Kind beobachtet und drei singenden Engeln zuhört (Ince Hall bei Liverpool), ein offenbar etwas späterer Flügelaltar (Wien) auf seinem Mittelstück die Madonna thronend unter vier Engeln, deren einer dem Kinde einen Teller mit Kirschen reicht; vorn steht ein Tisch mit Früchten; Josef liest in einem Buche, im Hintergrund Landschaft.

Eine andere Tonart wird auf einem kleinen Flügelaltar in Neapel angeschlagen. Dieses frühe und z. B. in Bezug auf die Landschaft höchst sorgfältig durchgeführte Werk hat in der Mitte (Fig. 288) bewegte Figuren, die etwas an Rogier van der Weyden erinnern; sogar der Christuskopf nimmt mit seinem Ausdruck an dieser Bewegung teil. Die drei kleinen Engel sind nicht nur von einer bloß äußerlichen Zierlichkeit, sondern wirklich anmutig und lebendig. Die Stifter auf den inneren Flügeln scheinen jedenfalls keine Italiener zu sein, ihre Wappen sind unbekannt; auf dem linken (Fig. 289) Flügel findet sich auch der öfter bei den niederländischen Romanisten vorkommende schlanke, dünnbelaubte Baum (S. 347).

Ein prächtiger Aufputz an kostbaren Sachen, Teppichen, Guirlanden, kleinen Skulpturen und Juwelen entfaltet sich auf den Darstellungen der



Fig. 288. Christus am Kreuz, vom Meister des Todes der Maria. Neapel.



Fig. 289. Linker innerer Flügel zu Fig. 288. Neapel.

Anbetung der Könige, für die dieser Meister eine Vorliebe gehabt hat. Zwei davon gehören seiner früheren Zeit an, die kleinere der beiden in Dresden befindlichen (Nr. 1962; Fig. 290) und eine noch weit prächtigere in S. Donato in Genua, wohl das schönste aller seiner Bilder. Einige Bemerkungen über dieses werden durch ihren Anschluß an die hier abgebildete Dresdner Darstellung verständlich werden.

Beide Bilder sind einander ähnlich in den warmen Lokalfarben und der scharfen Zeichnung; nach dieser müßte man das von S. Donato für das frühere halten. Anstatt des Strohdaches über der Renaissanceruine auf dem Dresdner Bilde haben wir auf dem in S. Donato eine Lünette mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, die Architektur ist bedeutend reicher, drei Durchblicke geben noch mehr Landschaftsdetail und darin viele kleine bis in die äußerste Ferne scharfe Figuren. Zu den Königen links auf dem Dresdener Bilde kommt in S. Donato noch ein Gefolge von drei Personen; der Mohr Balthasar hat seine Inschrift nicht am Kleidersaume wie in Dresden, sondern an einem Deckelpokal in seiner Linken, und der älteste, knieende, gleichfalls bartlose König Jasper die seine am Saume. Die Madonna ist in S. Donato schlanker und graziöser, ihr Kopf und Blick geneigt, das Kind besonders anmutig. Nach dem Gesamteindruck ist das Bild von S. Donato, wie bemerkt, reicher, das Vorwiegende des Unterschiedes beruht jedoch auf der



Fig. 290. Anbetung der Könige, vom Meister des Todes der Maria. Dresden.

größeren Subtilität der Ausführung. Auf dem Dresdener Bilde steht hinter der Brüstung des Mittelgrundes ein junger Mann in schwarzer Mütze, es ist der Künstler selbst, der auch auf der großen Dresdener Anbetung und auf dem Abendmahl eines Altarwerks im Louvre vorkommt; auf dem Bilde in S. Donato fehlt er.

Die „große“ Dresdener Anbetung (Nr. 1963, aus Genua stammend) macht einen völlig anderen Eindruck. Zu dem üblichen Bestand an Figuren sind noch im Vordergrunde zwei Heilige hinzugekommen, rechts Dominikus knieend mit einem Hunde, links Lukas schreibend neben seinem Ochsen. Die Umrisse der Zeichnung sind weniger scharf und namentlich in der Ferne verblasen, aber die Figuren sind fest und plastisch modelliert, sie erinnern etwas an die Art des italienischen Cinquecento. Der Farbenton ist auffallend kalt und verläuft nach der Ferne zu in ein unfreundliches Blaugrün. — Von den übrigen Darstellungen dieses Gegenstandes sei nur noch die in Neapel genannt, ein Flügelaltar, dessen Mitte außer der heiligen Familie einen König und sein Gefolge enthält, sämtlich mit gut modellierten Köpfen und schon mit etwas Helldunkelbehandlung; die beiden anderen Könige befinden sich auf den Flügeln.

Unter den Werken der Spätzeit bringt uns nun auch eines noch ein Datum seiner Stiftung: 1524, ein Flügelaltar aus S. Maria in Lyskirchen zu Köln (Frankfurt, Städel). Auf der Mitte haben wir die „Beweinung Christi“, auf den inneren Flügeln Josef von Arimathia und Veronika. Das Bild ist in seiner Wirkung nicht angenehm, der Farbenton kalt, die blaugrüne Landschaft zu den Figuren schlecht gestimmt. In diese Reihe gehört endlich ein größeres Altarbild im Louvre mit der „Beweinung Christi“ als Mitte, dem h. Franz, der die Wundenmale empfängt, in der Lünette und einem Abendmahl als Staffel.

Wir kennen die Umstände nicht, die den Meister des Todes Mariä zu der Änderung seines Stils geführt haben. Dem Ergebnis gegenüber haben wir nur den Eindruck, daß seine Entwickelung kein Fortschreiten gewesen ist in den Bahnen der allgemeinen Kunstgeschichte. Seine späteren Werke erscheinen uns nicht nur unharmonischer als die früheren, sondern auch, wie z. B. die Frankfurter Beweinung, geradezu altertümlicher. Wenn er früher bisweilen dem Quinten Massys recht nahe kommt, hier erscheint er hinter ihm zurückgeblieben oder wenigstens recht weit von ihm entfernt. Seine früheren Bilder sind interessant, die späteren absonderlich und nur um seiner Persönlichkeit willen als Spezialität beachtenswert. Kehren wir noch einmal zu

der Frage nach seiner Herkunft zurück, so war er jedenfalls keiner der Unserigen, kein Deutscher. Von den fränkischen Malern, ihrer lebhaften Art zu charakterisieren, ist er unberührt. Er hat wohl eine gewisse Intimität, aber kein eigenes, tieferes Seelenleben, seine Auffassung bleibt am äußeren „Milieu" hängen, er ist ein Nachahmer, ein Archaist. Seine Neigung geht auf Zierlichkeit, auf Glanz der Ausstattung und Ornamente. Er bevorzugt die ruhige Situation, niederländische Behaglichkeit, das Häusliche der inneren Einrichtung. Nur vereinzelt berührt ihn das lebhaftere Sentiment Rogiers van der Weyden, wie auf der Neapeler Kreuzigung oder bei den grau in grau gemalten Heiligen auf den äußeren Flügeln des Kölner und des Münchener Marienaltars. Ihm fehlt der volkstümliche Zug, der in der Kunstgeschichte zu neuen Bewegungen führt. Dafür hat er eine gewählte Eleganz, die auf den Geschmack der feineren Kreise rechnet. Er ist, wie es einst Jan van Eyck war, ein Maler für vornehme Leute.

Vielleicht gelingt es noch, seiner Persönlichkeit habhaft zu werden. Früher suchte man sie in jenem Jan Joest von Kalkar oder Haarlem, dann in Scorel, was aber schon dessen Lebenszeit verbieten würde; einem zwanzigjährigen Jüngling hätten die Hackeneys schwerlich ihre Aufträge gegeben. Neuerdings hat man den Meister in einem Antwerpener Joos (Jodokus) van Cleve zu finden gemeint (Firmenich-Richartz und Justi). Mander, der ihn Cleef schreibt (sein Familienname war van der Beeken), erwähnt ihn als einen Darsteller der „Maria mit Engeln". Dieses und seine Lebenszeit: er ist seit 1511 in Antwerpen ansässig und stirbt 1540, würde auf den Meister des Todes Mariä passen.

Unser Meister war auch ein sehr tüchtiger Porträtmaler. Als solcher erinnert er oft an Quinten Massys oder auch an Holbein. Seine zahlreichen Bildnisse sind ganz ruhig aufgefaßt und äußerst solide gemalt, einfach, ohne Anwendung von Helldunkel, das Fleisch in einem blühenden rötlichen Ton. Als Selbstbildnis gilt der „Mann mit der Nelke" (Berlin, von Kaufmann). Wir geben als Beispiel eines der besten, den Kardinal Clesius, früher Albrecht von Brandenburg genannt (Rom, Pal. Corsini; Fig. 291).

Die Künstlergeschichte hat oft verschlungene Pfade. Es gab in Antwerpen noch einen zweiten, etwas jüngeren Joos van Cleve, der bisweilen mit seinem älteren Namensvetter verwechselt worden ist: zum Unterschiede von diesem wurde er der „verrückte" (sotte) Cleve genannt, weil er einen seltsamen Lebenswandel führte. Er malte Mythologie und Historie,

aber auch Bildnisse. Einmal kreuzten sich seine Wege mit denen eines gefährlichen Konkurrenten, seines Landsmanns Antonis Mor, der als einer der angesehensten Bildnismaler seiner Zeit bald nach 1550 an den Höfen zu Madrid, Lissabon, London und Brüssel thätig war. Mors Porträts sind ganz ruhig gehalten, wie die Holbeins und des Meisters des Todes Mariä.



Fig. 291. Kardinal Clesius, vom Meister des Todes der Maria. Rom, Pal. Corsini.

Die des „verrückten" Cleve haben eine völlig andere Auffassung; es ist, als gehörten sie einem neuen Zeitalter an. Sie haben Helldunkel, Augenblicksausdruck, lebhafte Erregung; manchmal ist es, als sprächen sie mit jemandem. Vor allem sind sie erkennbar an ihren „sprechenden" Händen. Ihre Zahl ist nicht groß; München Nr. 660 sogenannter Luther; Uffizien Nr. 784 weißbärtiger Kopf mit schwarzer Mütze, dort Zwingli genannt. Zwei Bilder

der Galerie zu Windsor stellen den Maler und seine Frau dar: sie lächelnd, gemächlich nach links ins Weite blickend, in einer weißen Haube mit über=einander gelegten Händen und einem Rosenkranz in der unteren, linken; er (Fig. 292) mit tief gefurchtem Gesicht, einen unsichtbaren Unterredner scharf ins Auge fassend, dabei unruhig gestikulierend. Ein schärferer Gegensatz als zwischen solchen Bildnissen und einem Kardinal Clesius läßt sich kaum denken.



Fig. 292. Selbstbildnis des Joos van Cleve d. j. Windsor.

Die Kunst des Meisters des Todes Mariä ist der Abschluß einer Kom=bination, aus der sich nichts neues mehr ergeben konnte. Das sehen wir an einem deutschen Schüler von ihm, dem Kölner Bartholomäus Bruyn (1493 bis 1556/57). In seinen Jugendbildern folgt er jenem und ist dann an seinem Fleischton und seinen bunten Lokalfarben erkennbar: ein sorgfältiger, anspruchsloser, etwas archaisierender Provinzialmaler, am vor-

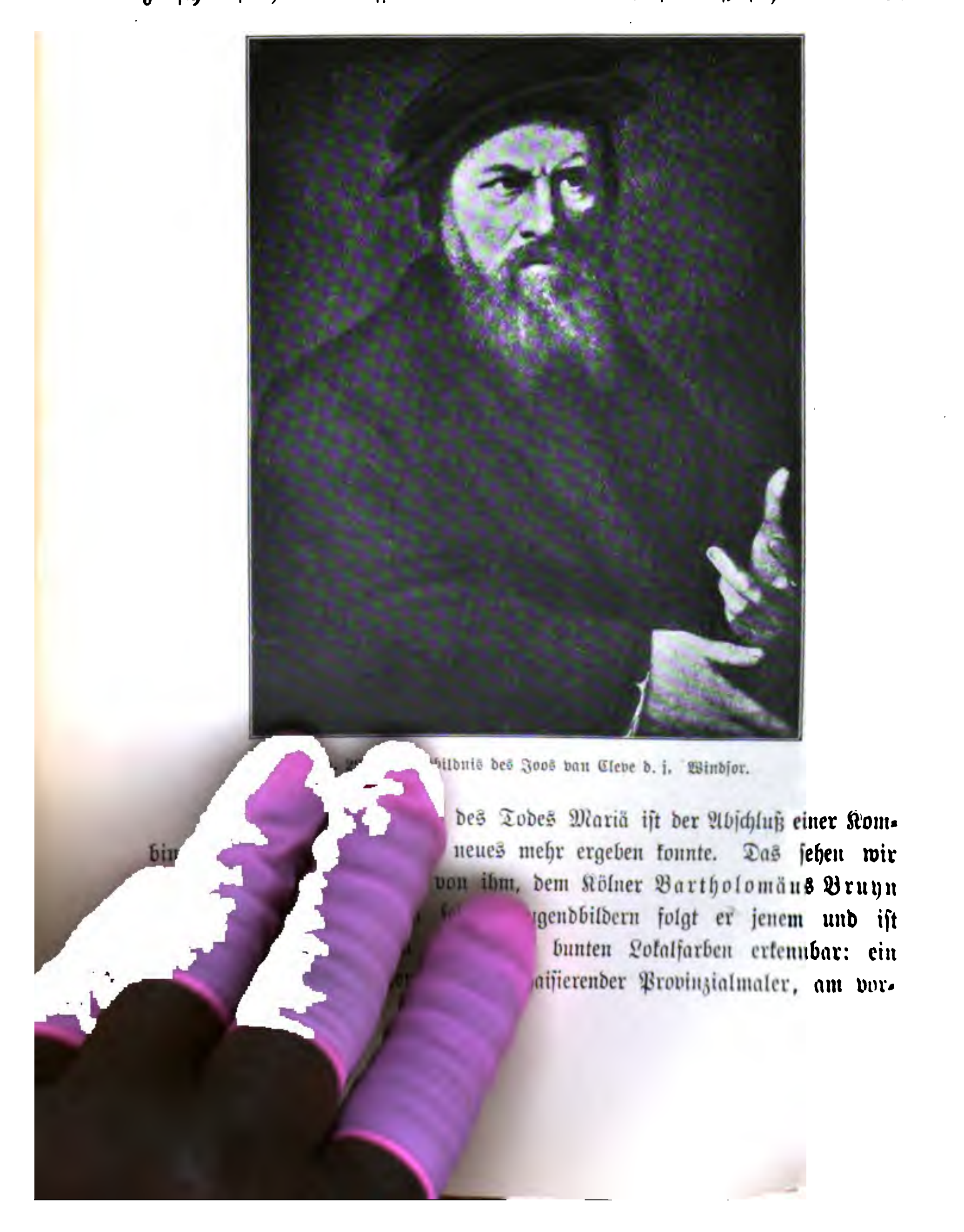
aber auch Bildnisse. Einmal kreuzten sich seine Wege mit denen eines gefährlichen Konkurrenten, seines Landsmanns Antonis Mor, der als einer der angesehensten Bildnismaler seiner Zeit bald nach 1550 an den Höfen zu Madrid, Lissabon, London und Brüssel thätig war. Mors Porträts sind ganz ruhig gehalten, wie die Holbeins und des Meisters des Todes Mariä.



Fig. 291. Kardinal Clesius, vom Meister des Todes der Maria. Rom, Pal. Corsini.

Die des „verrückten“ Cleve haben eine völlig andere Auffassung; es ist, als gehörten sie einem neuen Zeitalter an. Sie haben Helldunkel, Augenblicksausdruck, lebhafte Erregung; manchmal ist es, als sprächen sie mit jemandem. Vor allem sind sie erkennbar an ihren „sprechenden“ Händen. Ihre Zahl ist nicht groß; München Nr. 660 sogenannter Luther; Uffizien Nr. 7[illegible] weißbärtiger Kopf mit schwarzer Mütze, dort Zwingli genannt. Zwei [illegible]

der Galerie zu Windsor stellen den Maler und seine Frau dar: sie lächelnd, gemächlich nach links ins Weite blickend, in einer weißen Haube mit übereinander gelegten Händen und einem Rosenkranz in der unteren, linken; er (Fig. 292) mit tief gefurchtem Gesicht, einen unsichtbaren Unterredner scharf ins Auge fassend, dabei unruhig gestikulierend. Ein schärferer Gegensatz als zwischen solchen Bildnissen und einem Kardinal Clesius läßt sich kaum denken.



[illegible] ...bildnis des Joos van Cleve d. j. Windsor.

[illegible] des Todes Mariä ist der Abschluß einer Kombi[illegible] neues mehr ergeben konnte. Das sehen wir [illegible] von ihm, dem Kölner Bartholomäus Bruyn [illegible] ...gendbildern folgt er jenem und ist [illegible] bunten Lokalfarben erkennbar: ein [illegible] ...aisierender Provinzialmaler, am vor-

teilhaftesten in seinen zahlreichen Bildnissen. Sie kommen oft denen seines Meisters nahe, und bisweilen ist er sogar mit Holbein verwechselt worden. Gute datierte Porträts reichen bis 1538: Bürgermeister von Ryht 1525 (Berlin), ganz von vorn, übermäßig einfach und eckig; Bürgermeister von Browiller 1535 (Köln), ebenfalls von vorn, etwas freier, mit Landschaft in einem Fensterausschnitt hinter dem Kopfe. Undatiert und ausgezeichnet in Petersburg: ein Mann mit Knaben, eine Frau mit einem Mädchen. Gute Frauenbilder einfacher, älterer Art befinden sich in Köln. In seinen späteren komponierten Gemälden aus der heiligen Geschichte, die sich in großer Zahl namentlich am Rhein finden, hat er sich mit Hilfe der niederländischen Romanisten, eines Scorel oder Heemskerck, in eine künstliche italienische Vortragsweise eingearbeitet, und zuletzt langt er wie so mancher andere bei dem gefährlichen Vorbilde Michelangelo und bei einer Manier an, für die wir heute keine Teilnahme mehr haben können.

Auf die niederländischen Manieristen folgte bald noch eine bessere Renaissance durch Rubens in Belgien, und in Holland eine durchaus nationale Malerei ohne allen Romanismus. In Deutschland war mit Holbein erreicht, was möglich gewesen zu sein scheint, und hundert Jahre später schnitt der dreißigjährige Krieg alle Überlieferung grausam entzwei, und der Zusammenhang mit der Kunst der Vergangenheit war aufgehoben. Wollen wir aus der historischen Betrachtung unserer Kunst noch etwas für die Gegenwart lernen, so hat wohl die eine Frage: was die italienische Renaissance unserer eigenen Kunst sein kann und was nicht, in Holbein eine paradigmatische Antwort gefunden. Für Dürer aber und einige seiner bedeutenderen Mitstrebenden reichen wir, wie unsere Darstellung gezeigt haben wird, mit dieser Erkenntnis nicht weit. Der Verfasser möchte bei seinen Lesern den Eindruck zurückgelassen haben, daß dieses Einheimische in der älteren deutschen Kunst nicht nur ein angenehmer Gegenstand der historischen Betrachtung und der rückblickenden Kritik sein kann, sondern auch noch unverbrauchte, zum Weiterwirken verwendbare Kraft enthalten dürfte, sofern sie nur jemand zu nützen verstände.

Alphabetische Register.

I. Künstlerverzeichnis.

2. Ortsverzeichnis.

[illegible] den Namen der Künstler verweisen auf Stellen, wo die Werke [illegible] sind. Bloß erwähnte Werke sind nicht aufgenommen [illegible], Holzschnitte und Kupferstiche, diese findet der [illegible] der Inhaltsverzeichnisse zu den einzelnen Büchern.

*) Mit Rücksicht auf eine Bemerkung der Einleitung (S. III) mag hier noch ein kritischer Zusatz ausnahmsweise seinen Platz finden. Der Versuch von Firmenich-Richartz, die Bilder des Meisters von Flémalle (S. 62) für Rogier van der Weyden zurückzugewinnen (Z. f. bild. Kunst 1898), hat den Verfasser dieser Darstellungen nicht überzeugt. Wo so viele erprobte Kenner nach jahrelanger Beobachtung einen Unterschied gesehen haben, da ist auch einer. Rogiers künstlerische Leistung bleibt nach Ausscheidung jener Werke groß genug; seine Entwicklung wird uns immer verschlossen sein, wenn nicht noch einmal sichere neue Datierungen gewonnen werden sollten.

*) S. 273 unten, letzter Absatz. Der durch Auslassungen entstellte Text sollte lauten:

Ein zweites tüchtiges Werk ist der 1521 von dem kaiserlichen Vizekanzler Ziegler in die Georgskirche zu Nördlingen gestiftete Altar, eine „Beweinung Christi" mit würdig gegebenen Heiligengestalten auf den Flügeln, am besten (jetzt auf dem Rathause) Barbara und Elisabeth, je in einer Renaissancenische. Für das Mittelbild reichte des Künstlers Kraft nicht aus; es beruht auf Dürerschen Gedanken. Schäufelein hatte den Gegenstand schon 1517 zu einem Epitaph für Emeran Wager benutzt (Fig. 175). Auch hier ist nichts bedeutend oder auch nur sehr individuell, die gedrängte Komposition ist weniger kunstvoll, die kurzen Figuren haben zum Teil recht gleichgiltige Gesichter, mehr noch als auf dem Zieglerschen Altar, auch ist die Farbe noch nicht so goldig und warm wie dort. Dagegen ist die Landschaft mit Liebe aufgefaßt, das Blattwerk der Baumkulissen links und rechts ist für Schäufelein typisch, und das Ganze ist freundlich und als einfaches Kirchenbild seinem Zwecke durchaus angemessen.



größeren Subtilität der Ausführung. Auf dem Dresdener Bilde steht hinter der Brüstung des Mittelgrundes ein junger Mann in schwarzer Mütze, es ist der Künstler selbst, der auch auf der großen Dresdener Anbetung und auf dem Abendmahl eines Altarwerks im Louvre vorkommt; auf dem Bilde in S. Donato fehlt er.

Die „große" Dresdener Anbetung (Nr. 1963, aus Genua stammend) macht einen völlig anderen Eindruck. Zu dem üblichen Bestand an Figuren sind noch im Vordergrunde zwei Heilige hinzugekommen, rechts Dominikus knieend mit einem Hunde, links Lukas schreibend neben seinem Ochsen. Die Umrisse der Zeichnung sind weniger scharf und namentlich in der Ferne verblasen, aber die Figuren sind fest und plastisch modelliert, sie erinnern etwas an die Art des italienischen Cinquecento. Der Farbenton ist auffallend kalt und verläuft nach der Ferne zu in ein unfreundliches Blaugrün. — Von den übrigen Darstellungen dieses Gegenstandes sei nur noch die in Neapel genannt, ein Flügelaltar, dessen Mitte außer der heiligen Familie einen König und sein Gefolge enthält, sämtlich mit gut modellierten Köpfen und schon mit etwas Helldunkelbehandlung; die beiden anderen Könige befinden sich auf den Flügeln.

Unter den Werken der Spätzeit bringt uns nun auch eines noch ein Datum seiner Stiftung: 1524, ein Flügelaltar aus S. Maria in Lyskirchen zu Köln (Frankfurt, Städel). Auf der Mitte haben wir die „Beweinung Christi", auf den inneren Flügeln Josef von Arimathia und Veronika. Das Bild ist in seiner Wirkung nicht angenehm, der Farbenton kalt, die blaugrüne Landschaft zu den Figuren schlecht gestimmt. In diese Reihe gehört endlich ein größeres Altarbild im Louvre mit der „Beweinung Christi" als Mitte, dem h. Franz, der die Wundenmale empfängt, in der Lünette und einem Abendmahl als Staffel.

Wir kennen die Umstände nicht, die den Meister des Todes Mariä zu der Änderung seines Stils geführt haben. Dem Ergebnis gegenüber haben wir nur den Eindruck, daß seine Entwickelung kein Fortschreiten gewesen ist in den Bahnen der allgemeinen Kunstgeschichte. Seine späteren Werke erscheinen uns nicht nur unharmonischer als die früheren, sondern auch, wie z. B. die Frankfurter Beweinung, geradezu altertümlicher. Wenn er früher bisweilen dem Quinten Massys recht nahe kommt, hier erscheint er hinter ihm zurückgeblieben oder wenigstens recht weit von ihm entfernt. Seine früheren Bilder sind interessant, die späteren absonderlich und nur um seiner Persönlichkeit willen als Spezialität beachtenswert. Kehren wir noch einmal zu

der Frage nach seiner Herkunft zurück, so war er jedenfalls keiner der Unserigen, kein Deutscher. Von den fränkischen Malern, ihrer lebhaften Art zu charakterisieren, ist er unberührt. Er hat wohl eine gewisse Intimität, aber kein eigenes, tieferes Seelenleben, seine Auffassung bleibt am äußeren „Milieu“ hängen, er ist ein Nachahmer, ein Archaist. Seine Neigung geht auf Zierlichkeit, auf Glanz der Ausstattung und Ornamente. Er bevorzugt die ruhige Situation, niederländische Behaglichkeit, das Häusliche der inneren Einrichtung. Nur vereinzelt berührt ihn das lebhaftere Sentiment Rogiers van der Weyden, wie auf der Neapeler Kreuzigung oder bei den grau in grau gemalten Heiligen auf den äußeren Flügeln des Kölner und des Münchener Marienaltars. Ihm fehlt der volkstümliche Zug, der in der Kunstgeschichte zu neuen Bewegungen führt. Dafür hat er eine gewählte Eleganz, die auf den Geschmack der feineren Kreise rechnet. Er ist, wie es einst Jan van Eyck war, ein Maler für vornehme Leute.

Vielleicht gelingt es noch, seiner Persönlichkeit habhaft zu werden. Früher suchte man sie in jenem Jan Joest von Kalkar oder Haarlem, dann in Scorel, was aber schon dessen Lebenszeit verbieten würde; einem zwanzigjährigen Jüngling hätten die Hackeneys schwerlich ihre Aufträge gegeben. Neuerdings hat man den Meister in einem Antwerpener Joos (Jodokus) van Cleve zu finden gemeint (Firmenich-Richartz und Justi). Mander, der ihn Cleef schreibt (sein Familienname war van der Beeken), erwähnt ihn als einen Darsteller der „Maria mit Engeln“. Dieses und seine Lebenszeit: er ist seit 1511 in Antwerpen ansässig und stirbt 1540, würde auf den Meister des Todes Mariä passen.

Unser Meister war auch ein sehr tüchtiger Porträtmaler. Als solcher erinnert er oft an Quinten Massys oder auch an Holbein. Seine zahlreichen Bildnisse sind ganz ruhig aufgefaßt und äußerst solide gemalt, einfach, ohne Anwendung von Helldunkel, das Fleisch in einem blühenden rötlichen Ton. Als Selbstbildnis gilt der „Mann mit der Nelke“ (Berlin, von Kaufmann). Wir geben als Beispiel eines der besten, den Kardinal Clesius, früher Albrecht von Brandenburg genannt (Rom, Pal. Corsini; Fig. 291).

Die Künstlergeschichte hat oft verschlungene Pfade. Es gab in Antwerpen noch einen zweiten, etwas jüngeren Joos van Cleve, der bisweilen mit seinem älteren Namensvetter verwechselt worden ist: zum Unterschiede von diesem wurde er der „verrückte“ (sotte) Cleve genannt, weil er einen seltsamen Lebenswandel führte. Er malte Mythologie und Historie,

aber auch Bildnisse. Einmal kreuzten sich seine Wege mit denen eines gefährlichen Konkurrenten, seines Landsmanns Antonis Mor, der als einer der angesehensten Bildnismaler seiner Zeit bald nach 1550 an den Höfen zu Madrid, Lissabon, London und Brüssel thätig war. Mors Porträts sind ganz ruhig gehalten, wie die Holbeins und des Meisters des Todes Mariä.



Fig. 291. Kardinal Clesius, vom Meister des Todes der Maria. Rom, Pal. Corsini.

Die des „verrückten“ Cleve haben eine völlig andere Auffassung; es ist, als gehörten sie einem neuen Zeitalter an. Sie haben Helldunkel, Augenblicksausdruck, lebhafte Erregung; manchmal ist es, als sprächen sie mit jemandem. Vor allem sind sie erkennbar an ihren „sprechenden“ Händen. Ihre Zahl ist nicht groß; München Nr. 660 sogenannter Luther; Uffizien Nr. 784 weißbärtiger Kopf mit schwarzer Mütze, dort Zwingli genannt. Zwei Bilder

der Galerie zu Windsor stellen den Maler und seine Frau dar: sie lächelnd, gemächlich nach links ins Weite blickend, in einer weißen Haube mit übereinander gelegten Händen und einem Rosenkranz in der unteren, linken; er (Fig. 292) mit tief gefurchtem Gesicht, einen unsichtbaren Unterredner scharf ins Auge fassend, dabei unruhig gestikulierend. Ein schärferer Gegensatz als zwischen solchen Bildnissen und einem Kardinal Clesius läßt sich kaum denken.



Fig. 292. Selbstbildnis des Joos van Cleve d. j. Windsor.

Die Kunst des Meisters des Todes Mariä ist der Abschluß einer Kombination, aus der sich nichts neues mehr ergeben konnte. Das sehen wir an einem deutschen Schüler von ihm, dem Kölner Bartholomäus Bruyn (1493 bis 1556/57). In seinen Jugendbildern folgt er jenem und ist dann an seinem Fleischton und seinen bunten Lokalfarben erkennbar: ein sorgfältiger, anspruchsloser, etwas archaisierender Provinzialmaler, am vor-

verschiedentlich in Einzelheiten die Formen der oberitalienischen Renaissance. Sie sind nach Urkunden des Kalkarer Archivs zwischen 1505 und 1508 gemalt worden von einem Jan Joest (Justus), der aber kein Einheimischer gewesen sein wird. Er ist wahrscheinlich dieselbe Person mit einem Jan Joest, der seit 1509 in Haarlem ansässig war und 1519 dort starb, ein Holländer also, der sich zur Ausführung jener Flügelbilder vorübergehend nach Kalkar begeben hatte.

Dieser Jan Joest von Kalkar oder Haarlem wird gewöhnlich als der Lehrer des Meisters des Todes der Maria angesehen. Aber zur Erklärung der Ähnlichkeit, die ja allerdings recht groß erscheint, wenn wir die Kalkarer Darstellung des Todes der Maria (Fig. 286) mit der Münchener vergleichen, genügt es vielleicht, daß zwei Männer der gleichen Schulrichtung in demselben Gegenstande zusammengetroffen sind. Mag unser Meister immerhin ein jüngerer Schulgenosse des Jan Joest gewesen sein, in ihrem Wesen sind beide doch sehr verschieden. Der eine ist derb und provinziell; er giebt altes und neues, beobachtetes und übernommenes unvermittelt nebeneinander. Der andere ist ein feiner, überlegter Künstler, nicht so phantasievoll und eigentümlich in der Erfindung, wie es nach einzelnen seiner Bilder scheinen könnte, da die Muster, nach denen er arbeitete, nicht mehr vorhanden sind, in der That also mehr ein Nachahmer, aber doch reich genug, um neben originelleren Künstlern wie Quinten Massys noch Teilnahme zu erwecken. Wieviel mehr er seiner Richtung nach zu diesem gehört, als zu dem Holländer Jan Joest, lehren die sorgfältige Renaissancedekoration seiner Bilder, die zierlichen Schmuckformen und die als Kleinplastik in Stein oder Metall gegebenen graziösen Figuren. Raumgefühl aber und Sinn für Naturstimmungen spricht sich in den Durchblicken seiner schön aufgebauten Hallen und in einzelnen wie mit der Nadel gezeichneten und doch duftigen Landschaften wohl noch mehr aus als bei Quinten Massys.

Es ist wahrscheinlich, daß der Meister des Todes Mariä ein Niederländer war; er braucht nicht einmal in Köln oder überhaupt am deutschen Rhein längere Zeit gelebt zu haben. Nikasius Hackeney stand in Diensten der Statthalterin Margareta in Mecheln, er konnte also auch bei einem dortigen Maler Bilder für seine Vaterstadt bestellen, und seinem Beispiel mögen andere kölnische Patrizier gefolgt sein.

Man meint, unser Meister sei auch in Italien gewesen, manche lassen ihn sogar zweimal, zuletzt 1524, dahin reisen, weil sich um diese Zeit die Art seiner Bilder auffallend geändert hat. Aber das alles ist ganz ungewiß.

Insonderheit brauchen seine vielen in Italien, namentlich in Genua befindlichen Gemälde nicht dort gemalt worden zu sein. Auch die anderen nieder-



Fig. 287. Heilige Familie, vom Meister des Todes der Maria. Brüssel.

ländischen Romanisten malten das Meiste nicht in Italien, sondern nachdem sie in ihre Heimat zurückgekehrt waren. Es läßt sich sehr wohl denken, daß in einer solchen Zeit lebhafter gegenseitiger Anregungen das Italienische,

dessen man bedurfte, für einen Einzelnen auch außerhalb Italiens erreichbar war. Bestand es doch in Formen, die leichter übertragbar sind als die Farben. In diesen konnte ein Niederländer eher einbüßen, und das wäre nach der Meinung einiger allerdings unserem Meister unter den Einflüssen eines späteren italienischen Aufenthalts widerfahren. Doch wir folgen nun seinen Bildern, aus denen wir einige charakteristische Beispiele auswählen.

Seine früheren Gemälde unterscheiden sich von den späteren durch eine sorgfältige, feine, oft sehr scharfe Zeichnung bis in die unbedeutendsten Details und durch lebhafte, warme Farben.

Vor einer mit einem geblümten Teppich verhängten Rückwand im Renaissancegeschmack sehen wir in unterlebensgroßen Figuren eine „heilige Familie", in ihrer Mitte Anna (Brüssel; Fig. 287). Maria nimmt das schlafende Kind in Empfang, Josef freut sich über den Anblick, Anna hält in ihrer Linken einen Apfel, durch die Bogen sehen wir in eine hübsche Landschaft. Alles ist menschlich aufgefaßt, natürlich und häuslich; überirdische Erscheinungen, Glorien und Heiligenscheine liebt unser Meister nicht. Die Zeichnung ist scharf, die Renaissancedekoration ist ausführlich, bis auf den Stuhl und den Kleidersaum der Maria oder das Gehänge am Gürtel Josefs herab ausgedehnt. Das Bild gehört in die Zeit der Darstellungen des Todes Mariä. — Ein ebenso zierliches Gemälde zeigt uns Maria, wie sie das schlafende Kind beobachtet und drei singenden Engeln zuhört (Ince Hall bei Liverpool), ein offenbar etwas späterer Flügelaltar (Wien) auf seinem Mittelstück die Madonna thronend unter vier Engeln, deren einer dem Kinde einen Teller mit Kirschen reicht; vorn steht ein Tisch mit Früchten; Josef liest in einem Buche, im Hintergrund Landschaft.

Eine andere Tonart wird auf einem kleinen Flügelaltar in Neapel angeschlagen. Dieses frühe und z. B. in Bezug auf die Landschaft höchst sorgfältig durchgeführte Werk hat in der Mitte (Fig. 288) bewegte Figuren, die etwas an Rogier van der Weyden erinnern; sogar der Christuskopf nimmt mit seinem Ausdruck an dieser Bewegung teil. Die drei kleinen Engel sind nicht nur von einer bloß äußerlichen Zierlichkeit, sondern wirklich anmutig und lebendig. Die Stifter auf den inneren Flügeln scheinen jedenfalls keine Italiener zu sein, ihre Wappen sind unbekannt; auf dem linken (Fig. 289) Flügel findet sich auch der öfter bei den niederländischen Romanisten vorkommende schlanke, dünnbelaubte Baum (S. 347).

Ein prächtiger Aufputz an kostbaren Sachen, Teppichen, Guirlanden, kleinen Skulpturen und Juwelen entfaltet sich auf den Darstellungen der



Fig. 288. Christus am Kreuz, vom Meister des Todes der Maria. Neapel.



Fig. 289. Linker innerer Flügel zu Fig. 288. Neapel.

Anbetung der Könige, für die dieser Meister eine Vorliebe gehabt hat. Zwei davon gehören seiner früheren Zeit an, die kleinere der beiden in Dresden befindlichen (Nr. 1962; Fig. 290) und eine noch weit prächtigere in S. Donato in Genua, wohl das schönste aller seiner Bilder. Einige Bemerkungen über dieses werden durch ihren Anschluß an die hier abgebildete Dresdner Darstellung verständlich werden.

Beide Bilder sind einander ähnlich in den warmen Lokalfarben und der scharfen Zeichnung; nach dieser müßte man das von S. Donato für das frühere halten. Anstatt des Strohdaches über der Renaissanceruine auf dem Dresdner Bilde haben wir auf dem in S. Donato eine Lünette mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, die Architektur ist bedeutend reicher, drei Durchblicke geben noch mehr Landschaftsdetail und darin viele kleine bis in die äußerste Ferne scharfe Figuren. Zu den Königen links auf dem Dresdener Bilde kommt in S. Donato noch ein Gefolge von drei Personen; der Mohr Balthasar hat seine Inschrift nicht am Kleidersaume wie in Dresden, sondern an einem Deckelpokal in seiner Linken, und der älteste, knieende, gleichfalls bartlose König Jasper die seine am Saume. Die Madonna ist in S. Donato schlanker und graziöser, ihr Kopf und Blick geneigt, das Kind besonders anmutig. Nach dem Gesamteindruck ist das Bild von S. Donato, wie bemerkt, reicher, das Vorwiegende des Unterschiedes beruht jedoch auf der



Fig. 290. Anbetung der Könige, vom Meister des Todes der Maria. Dresden.

größeren Subtilität der Ausführung. Auf dem Dresdener Bilde steht hinter der Brüstung des Mittelgrundes ein junger Mann in schwarzer Mütze, es ist der Künstler selbst, der auch auf der großen Dresdener Anbetung und auf dem Abendmahl eines Altarwerks im Louvre vorkommt; auf dem Bilde in S. Donato fehlt er.

Die „große" Dresdener Anbetung (Nr. 1963, aus Genua stammend) macht einen völlig anderen Eindruck. Zu dem üblichen Bestand an Figuren sind noch im Vordergrunde zwei Heilige hinzugekommen, rechts Dominikus knieend mit einem Hunde, links Lukas schreibend neben seinem Ochsen. Die Umrisse der Zeichnung sind weniger scharf und namentlich in der Ferne verblasen, aber die Figuren sind fest und plastisch modelliert, sie erinnern etwas an die Art des italienischen Cinquecento. Der Farbenton ist auffallend kalt und verläuft nach der Ferne zu in ein unfreundliches Blaugrün. — Von den übrigen Darstellungen dieses Gegenstandes sei nur noch die in Neapel genannt, ein Flügelaltar, dessen Mitte außer der heiligen Familie einen König und sein Gefolge enthält, sämtlich mit gut modellierten Köpfen und schon mit etwas Helldunkelbehandlung; die beiden anderen Könige befinden sich auf den Flügeln.

Unter den Werken der Spätzeit bringt uns nun auch eines noch ein Datum seiner Stiftung: 1524, ein Flügelaltar aus S. Maria in Lyskirchen zu Köln (Frankfurt, Städel). Auf der Mitte haben wir die „Beweinung Christi", auf den inneren Flügeln Josef von Arimathia und Veronika. Das Bild ist in seiner Wirkung nicht angenehm, der Farbenton kalt, die blaugrüne Landschaft zu den Figuren schlecht gestimmt. In diese Reihe gehört endlich ein größeres Altarbild im Louvre mit der „Beweinung Christi" als Mitte, dem h. Franz, der die Wundenmale empfängt, in der Lünette und einem Abendmahl als Staffel.

Wir kennen die Umstände nicht, die den Meister des Todes Mariä zu der Änderung seines Stils geführt haben. Dem Ergebnis gegenüber haben wir nur den Eindruck, daß seine Entwickelung kein Fortschreiten gewesen ist in den Bahnen der allgemeinen Kunstgeschichte. Seine späteren Werke erscheinen uns nicht nur unharmonischer als die früheren, sondern auch, wie z. B. die Frankfurter Beweinung, geradezu altertümlicher. Wenn er früher bisweilen dem Quinten Massys recht nahe kommt, hier erscheint er hinter ihm zurückgeblieben oder wenigstens recht weit von ihm entfernt. Seine früheren Bilder sind interessant, die späteren absonderlich und nur um seiner Persönlichkeit willen als Spezialität beachtenswert. Kehren wir noch einmal zu

der Frage nach seiner Herkunft zurück, so war er jedenfalls keiner der Unserigen, kein Deutscher. Von den fränkischen Malern, ihrer lebhaften Art zu charakterisieren, ist er unberührt. Er hat wohl eine gewisse Intimität, aber kein eigenes, tieferes Seelenleben, seine Auffassung bleibt am äußeren „Milieu“ hängen, er ist ein Nachahmer, ein Archaist. Seine Neigung geht auf Zierlichkeit, auf Glanz der Ausstattung und Ornamente. Er bevorzugt die ruhige Situation, niederländische Behaglichkeit, das Häusliche der inneren Einrichtung. Nur vereinzelt berührt ihn das lebhaftere Sentiment Rogiers van der Weyden, wie auf der Neapeler Kreuzigung oder bei den grau in grau gemalten Heiligen auf den äußeren Flügeln des Kölner und des Münchener Marienaltars. Ihm fehlt der volkstümliche Zug, der in der Kunstgeschichte zu neuen Bewegungen führt. Dafür hat er eine gewählte Eleganz, die auf den Geschmack der feineren Kreise rechnet. Er ist, wie es einst Jan van Eyck war, ein Maler für vornehme Leute.

Vielleicht gelingt es noch, seiner Persönlichkeit habhaft zu werden. Früher suchte man sie in jenem Jan Joest von Kalkar oder Haarlem, dann in Scorel, was aber schon dessen Lebenszeit verbieten würde; einem zwanzigjährigen Jüngling hätten die Hackeneys schwerlich ihre Aufträge gegeben. Neuerdings hat man den Meister in einem Antwerpener Joos (Jodokus) van Cleve zu finden gemeint (Firmenich-Richartz und Justi). Mander, der ihn Cleef schreibt (sein Familienname war van der Beeken), erwähnt ihn als einen Darsteller der „Maria mit Engeln“. Dieses und seine Lebenszeit: er ist seit 1511 in Antwerpen ansässig und stirbt 1540, würde auf den Meister des Todes Mariä passen.

Unser Meister war auch ein sehr tüchtiger Porträtmaler. Als solcher erinnert er oft an Quinten Massys oder auch an Holbein. Seine zahlreichen Bildnisse sind ganz ruhig aufgefaßt und äußerst solide gemalt, einfach, ohne Anwendung von Helldunkel, das Fleisch in einem blühenden rötlichen Ton. Als Selbstbildnis gilt der „Mann mit der Nelke“ (Berlin, von Kaufmann). Wir geben als Beispiel eines der besten, den Kardinal Clesius, früher Albrecht von Brandenburg genannt (Rom, Pal. Corsini; Fig. 291).

Die Künstlergeschichte hat oft verschlungene Pfade. Es gab in Antwerpen noch einen zweiten, etwas jüngeren Joos van Cleve, der bisweilen mit seinem älteren Namensvetter verwechselt worden ist: zum Unterschiede von diesem wurde er der „verrückte“ (sotte) Cleve genannt, weil er einen seltsamen Lebenswandel führte. Er malte Mythologie und Historie,

aber auch Bildnisse. Einmal kreuzten sich seine Wege mit denen eines gefährlichen Konkurrenten, seines Landsmanns Antonis Mor, der als einer der angesehensten Bildnismaler seiner Zeit bald nach 1550 an den Höfen zu Madrid, Lissabon, London und Brüssel thätig war. Mors Porträts sind ganz ruhig gehalten, wie die Holbeins und des Meisters des Todes Mariä.



Fig. 291. Kardinal Clesius, vom Meister des Todes der Maria. Rom, Pal. Corsini.

Die des „verrückten“ Cleve haben eine völlig andere Auffassung; es ist, als gehörten sie einem neuen Zeitalter an. Sie haben Helldunkel, Augenblicksausdruck, lebhafte Erregung; manchmal ist es, als sprächen sie mit jemandem. Vor allem sind sie erkennbar an ihren „sprechenden“ Händen. Ihre Zahl ist nicht groß; München Nr. 660 sogenannter Luther; Uffizien Nr. 784 weißbärtiger Kopf mit schwarzer Mütze, dort Zwingli genannt. Zwei Bilder